







CRONACHE TEATRALI  
**1922**

OPERE DI MARCO PRAGA

(Edizioni Treves).

<i>Cronache teatrali</i> - 1919. Con 21 ritratti. L.	6 —
Dalla Cronaca I alla XXII.	
<i>Cronache teatrali</i> - 1920. Con 28 ritratti	. 8 —
Dalla Cronaca XXIII alla XLIX.	
<i>Cronache teatrali</i> - 1921. Con 29 ritratti	. 9 —
Dalla Cronaca L alla LXXX.	
<i>Cronache teatrali</i> - 1922. Con 26 ritratti	. 9 —
Dalla Cronaca LXXXI alla CIX.	
<i>Anime a nudo</i> . Lettere di donne e di fanciulle.	7 —
<i>La biondina</i> , romanzo.	. . . . . 3 50
<i>La moglie ideale</i> , commedia in 3 atti.	. . . . . 5 —
<i>Alleluja</i> , dramma in 3 atti.	. . . . . 6 —
<i>La crisi</i> , commedia in 3 atti.	. . . . . 6 —
<i>L'amico</i> , dramma in un atto; <i>La morale della favola</i> , commedia in tre atti.	. . . . . 6 —
<i>Le vergini</i> , commedia in 4 atti.	. . . . . 6 —
<i>La porta chiusa</i> , commedia in 3 atti; <i>L'eredità</i> , commedia in 4 atti.	. . . . . 7 —
<i>L'Ondina</i> , commedia in 4 atti.	. . . . . 6 —
<i>Il dubbio</i> , dramma in un atto; <i>Il divorzio</i> , commedia in due atti.	. . . . . 6 —
<i>L'Innamorata</i> , dramma in 4 atti.	. . . . . 7 —

59472

MARCO PRAGA

(Emmepi)

# Cronache teatrali

## 1922

*Con 26 ritratti.*



201421  
19.3.26

MILANO

FRATELLI TREVES, EDITORI

1923

—  
Secondo migliaio.





PROPRIETÀ LETTERARIA ED ARTISTICA.

*I diritti di riproduzione e di traduzione sono riservati per tutti i paesi, compresi la Svezia, la Norvegia e l'Olanda.*

Si riterrà contraffatto qualunque esemplare di quest'opera che non porti il timbro a secco della Società Italiana degli Autori.

# CRONACHE TEATRALI

## LXXXI.<sup>1</sup>

*« Lo spirito della terra » ovvero la Tragedia degli imbecilli - Zacconi a Parigi - Le parentele nei Monferrato.*

Sul programmino che, sere or sono, si distribuiva agli spettatori del *Manzoni*, dopo il titolo dell'opera nuova annunciata, *Lo spirito della terra*, tragedia in un prologo e quattro atti di Frank Wedekind, e dopo l'elenco dei personaggi, era stampata a mo' d'epigrafe questa « Nota dell'Autore »: « *Natura mi creò di una materia impura e i desiderii mi traggono verso la terra. Allo spirito cattivo appartiene la terra: non al buono: e ciò che gli dei ci mandano dal cielo sono beni troppo grandi che danno con la lor luce gioja, non ricchezza e non portano ad alcun successo. Le pietre preziose, l'oro da tutti venerato, giova strappare alle false deità che in forma*

<sup>1</sup> Le Cronache dalla I.<sup>a</sup> alla LXXX.<sup>a</sup> sono contenute nei volumi *Cronache Teatrali* 1919, 1920, 1921 (Ediz. Treves).

*vile vivono sotto terra. Non senza sacrifici si conquista il loro favore; e non v'è umano che dal lor servizio abbia ritratta l'anima ancora pura ».*

Ecco, io mi dissi, se il traduttor dall'originale tedesco non fu un traditore, questa mi pare una bella scempiaggine. Speriamo che la tragedia valga più dell'epigrafe, se no, amici miei, questa sera stiamo freschi. E stemmo freschi davvero.

Cioè, dirò: se sul manifesto fosse apparso un nome d'autore ignoto, cosicchè si avesse a supporre che l'opera era di un giovane agli inizi, ogni spettatore, suppongo, avrebbe pensato: la tragedia non è bella, ma l'autore non è il primo venuto, e non è uno sciocco. È uno che cerca una sua via, e non segue una via da troppi battuta; è uno che fa di maniera, senza avvedersene, ma si intuisce in lui lo sforzo di apparir nuovo e originale; è uno che bráncola ancora, ma che potrà fare, forse, qualcosa che valga, qualcosa di diverso. Aspettiamo. — Ma, cápperi, sul manifesto c'era il nome di Frank Wedekind, cioè di colui che in Germania fu considerato se non un semidìo addirittura, un grandissimo autore drammatico, e per di più un poeta e un filosofo, e per sopramercato un innovatore, anzi un rivoluzionario; di Frank Wedekind, del quale tutti gli *snoobs* della letteratura e della critica italiana vanno cianciando e scrivendo da qualche anno, così che le riviste son piene



delle sue lodi, delle sue esaltazioni: e se ne pubblicano, tradotte, le opere teatrali e le novelle, qualificandole altrettanti capolavori. — Allora.... Allora è, per dirla con frase volgare, un altro pajo di maniche.

« Allo spirito cattivo appartiene la terra ». È un aforismo che ne vale un altro; per esempio, quello che fosse precisamente la sua antitesi. E per dimostrarlo, questo grande Wedekind ci mette dinanzi una povera donnetta idiota che tien soggiogato per molti anni un Tizio il quale, se s'ha da credere all'autore, dovrebb'essere un uomo superiore e non appare invece che un perfetto imbecille. È questi il dottor Schöen. Anni fa, una sera, in un caffè, egli ha raccolta una bimbetta randagia senza babbo nè mamma, che fingeva di far la fioraia e tentava di portar via gli orologi d'oro dai taschini dei panciuti borghesi. L'ha presa a proteggere, l'ha fatta istruire ed educare, e allorchè fu una bella figliola appetitosa ne ha colti i fiori d'arancio: i soli che le erano rimasti del suo antico mestiere, ma i più preziosi. Poi, per liberarsene, la fa sposare a un vecchio ricco rammollito che se n'è innamorato. Ma non se ne libera completamente. Quand'ella può sfuggire al vecchio geloso che quasi la tiene alla catena, va ad.... importunarlo. Perchè, dice *Lulù* (si chiama *Lulù* la figliola, quando non si chiama *Eva* o *Mignon* o non so che altro: il mutarle nome è uno dei simboli ai

quali il grande Wedekind ricorre per dimostrare la sua tesi) perchè, dice *Lulù*, gli è riconoscente per averla tolta alla strada, anzi al marciapiede, e per averle dato un marito. Strana riconoscenza invero, per una femmina alla quale l'autore filosofo ha data la missione che ha data, e che per compiere una tale missione non avrebbe bisogno — mi pare — di essere la moglie, cioè la donna rispettabile; di nessuno.

Poi succede che il vecchio rammollito un bel dì coglie *Lulù* in atteggiamento sospetto sul divano di un pittore — e sul divano, naturalmente, c'è anche l'imbrattatele — presso il quale la conduce, e mai ve l'abbandona di solito, per farle fare un ritratto in costume da *pierrette* molto molto scollato. E per la sorpresa e l'emozione muore lì, d'accidente. — Allora il pittorello, povero giovane ingenuo, e che più che un ingenuo appare un melenso, sposa lui la *Lulù* vedovella. Chi lo spinge al matrimonio, oltre la passione o il capriccio per la femmina, è l'illustre dottor Schöen, naturalmente; chè egli vorrebbe sposarsi alla sua volta, anzi risposarsi perchè è vedovo ed ha un figliolo di vent'anni, e non ritrovarsi la *Lulù* tra i piedi. Ma *Lulù*, e sempre per quella ragione che vi ho detta, tra i piedi del dottor Schöen ci si fa trovare sovente; cosicchè un brutto giorno i due si accapigliano, lì nella casa maritale, e il pittorello melenso viene a sapere come fu e

come non fu. Il poveretto, pel dispiacere, si taglia la gola. E fanno due. — Il terzo a lasciarci la vita è l'illustre dottor Schöen; ed è proprio quanto di meglio gli potesse capitare. Perchè è lui — vedete un po' — che si adatta a far da terzo marito alla *Lulù*; e un giorno in cui la coglie in un colloquio col suo figliolo ventenne — un colloquio che non si sa, o si sa troppo, come andrebbe a finire — le mette in mano una rivoltella e le ordina di ammazzarsi. Ma invece lei, mica sciocca, ammazza lui. E se Dio vuole la tragedia è finita.

La miserevole storiella non ha alcun significato. Non è che una stramba goffaggine. (E quando un tedesco vuol essere goffo non c'è nessuno che lo superi.) Lo « spirito della terra » è dunque questa povera donnetta scema, che non sa far altro se non mutarsi d'abito due volte ogni atto, per indossarne di sempre più scollati, e dalle cui labbra non esce mai una parola che abbia un significato, che dica qualcosa; che non ha mai un atteggiamento o un'iniziativa, e si lascia sposare a chi voglia il suo protettore; che non appare neppur lasciva, neppur lussuriosa, che non solo non si concede ma neanche si promette o lusinga; che non è neppur canaglia, ma è semplicemente idiota, disperatamente idiota; e che, quando uccide, uccide per legittima difesa? E quei tre, quei quattro uomini sue vittime, che cosa sono se non dei super-



lativi imbecilli; imbecillissimo fra tutti quel dottor Schoën? Imbecillissimo, perchè non è lecito, dopo soddisfatti gli impeti dei sensi, rimaner soggiogati da una femmina stupida, volgare, che non può esercitare nessun fascino; non è lecito, a meno di essere un imbecille; oppure.... a meno che non ci sieno delle ragioni — diciamo delle virtù — puramente carnali che leghino due esseri di sesso diverso e rendano indissolubile il legame; ma allora siamo in un campo di eccezione, siamo di fronte ad un caso patologico specialissimo.... E il grande filosofo Wedekind non ha il diritto di generalizzare, di parlarci di «spirito della terra» e di tutto quel che segue. O ci canzona o ci turlupina. Eh no! Noi latini, no. Poteva — poichè è morto — darla ad intendere ai suoi connazionali; noi, questa roba, la mandiamo al Grand Guignol. Tutt'al più, e per essere benevoli.

Che se poi quella *Lulù* non l'avessimo veduta nei panni — nei pochi panni — di Maria Melato, io non so se l'altra sera al *Manzoni* le disapprovazioni non avrebbero preso il sopravvento soltanto alla fine della tragedia, e se i tre atti precedenti avrebbero raccolti i non unanimi nè convinti nè calorosi applausi con cui si chiusero. Credo proprio sia Maria Melato che ha evitato il disastro. Ella fu, prima di tutto, bellissima. Non è la sola constatazione che si ha da fare nè la sola lode che si deve tributarle. Ma dico, prima

d'ogni altra cosa, che fu bellissima — (ella è un pocolino ingrassata, e ciò le dà, in una parte di nudità com'è questa, un fascino nuovo) — perchè la sua bellezza e l'eleganza e la distinzione squisita dei suoi succinti costumi eran tutto ciò che poteva giustificare agli occhi degli spettatori la imbecillità dei suoi tre mariti e degli altri tre o quattro suoi famelici adoratori. Il profondo filosofo ed eccelso poeta Wedekind, l'ho detto, non ha dato a *Lulù* una intelligenza, fosse pur stramba o malata, o almeno una furbizia canagliesca che le permettano di essere una affascinatrice se non coi vezzi della persona e con l'ardimento delle acconciature. — Dunque, Maria Melato fu bellissima. Ma fu anche attrice intelligente ed astuta: perchè seppe aggiungere qualcosa, col tono e con le inflessioni della voce, con gli atteggiamenti e col gestire, a quelle povere, meschine, sciatte parole che l'autore le ha messe in bocca; e in certi suoi silenzi, in certi sguardi, in certi scatti, abbiám creduto di intuire, ci siam lusingati di vedere quel « non so che » che valesse a far di lei la cortigiana felina, la femmina lussuriosa, la donna fatale che *Lulù* dovrebb'essere per giustificare gli eventi che le si svolgono d'attorno. E fu di una misura e di una probità artistica veramente degne di gran lode. Quando Maria Melato si sorveglia è un'attrice come molte ne vorrebbe avere la nostra povera scena....



Ermete Zacconi ha trionfato per la seconda volta a Parigi. Le sue recite al Teatro dei Campi Elisi, che avrebbero dovuto essere otto o dieci, furono raddoppiate. Egli ha recitato nelle tragedie e nelle commedie che sono i suoi cavalli di battaglia, e il suo successo fu sì grande che i critici hanno dovuto occuparsi di lui. Riporterò qui, per tutti, quattro righe di Adolfo Brisson, il critico del *Temps*: « Le ovazioni che lo salutano ogni sera provano a Ermete Zacconi quanto sia fervida la simpatia che il pubblico francese nutre per lui. È un artista tra i più grandi del nostro tempo e non bisogna perdere l'occasione di andarlo ad udire. » L'*Illustration* ha pubblicati alcuni ritratti del nostro attore, nelle sue truccature più caratteristiche. E, infine, una solenne cerimonia ha chiuso la stagione zacconiana a Parigi: nel *foyer* del Teatro dei Campi Elisi, presenti i principali artisti dei teatri parigini, parecchi critici e parecchi commediografi, il bravo marchese de Flers, presidente della Società degli Autori di Francia, ha pronunciato un discorsetto d'occasione, e ha appeso al petto di Ermete Zacconi la croce della Legion d'onore.

Questa bella notizia mi ha fatto molto piacere; e se non mi ha strappate lagrime di commozione non è che io non ami il teatro





FRANK WEDEKIND.



italiano e tutte le sue glorie, o che non voglia bene ad Ermete Zacconi. Tutt'altro. Ma penso che non occorre la consacrazione parigina perchè Ermete Zacconi fosse considerato un grande attore, il primo degli attori italiani viventi; e che il suo nome sarebbe rimasto sempre tra i più gloriosi nella storia della scena italiana pur senza il discorsetto del bravo marchese de Flers e senza il nastro rosso di cui d'ora innanzi l'amico Ermete potrà fregiarsi la giacca. — Dante, Machiavelli e Alfieri — i tre che, scrisse il Gioberti, furono nella storia della letteratura italiana i più notevoli avversatori della Francia — me lo perdonino: per la completezza di queste Cronache io dovevo registrare il nuovo trionfo di Ermete Zacconi a Parigi.



Dal tawariski Ettore Albini ricevo questa letterina:

7 gennaio 922.

*Emmepì carissimo,*

giacchè, l'altra settimana, hai voluto cedere la tua arguta penna di critico al commediografo Nino Berrini, che se n'è valso per un suo rilievo alla mia cronaca della prima rappresentazione del *Rambaldo di Vaqueiras*, vuoi favorirmi, non la tua penna, che non son da tanto, ma un poco di spazio per rettificare.... la rettifica di Nino Berrini?

Scrivi, sull'ILLUSTRAZIONE ITALIANA, l'autore del *Rambaldo*: « E avrei potuto divertirmi immensa-

mente con Ettore Albini (il critico dell'*Avanti!*).... dimostrandogli che l'unico appunto storico fattomi nella sua critica era poco consistente ».

Veramente gli « appunti » storici miei erano due, e avrebbero potuto essere tre:

1.<sup>o</sup> a proposito delle nozze di Beatrice, *figlia* del marchese Bonifacio con Alberto Malaspina, che il Berrini combina nel suo *Rambaldo*, notavo come Alberto Malaspina sposasse una *sorella*, non la figlia di Bonifacio;

2.<sup>o</sup> sul morir di Rambaldo in Monferrato fra le braccia di Beatrice, ricordavo che, partito per l'oriente col suo signore, il Vaqueiras, non tornò più in Italia, nè si seppe altro di lui.

Avrei potuto aggiungere anche — se non ritenessi bubbole autentiche tutto questo arzigogolare che si fa sugli amori di trovadori e giullari, deducendoli dai loro contrasti o stampite, roba composta a sollazzo della gente, per essere cantate in pubblico, che guai a lasciar indovinar degli affanni di cuore per castellane o marchesane debitamente maritate ad omacci brutali e spicciativi! — avrei potuto aggiungere:

(3.<sup>o</sup> rilievo) che la pretesa « donna » di Rambaldo, non sarebbe ad ogni modo Beatrice, figlia di Bonifacio, ma il cosiddetto « bel cavalier » che con quella non ha niente di comune....

Ma il Berrini pretende prendermi in fallo su un « unico appunto storico », quello dei rapporti di parentela fra il Malaspina e Bonifacio di Monferrato, volendoli rispettivamente suocero e genero, e non, come furono, cognati. Si appoggia sull'autorità di un recentissimo volume di Nicola Zingarelli competentissimo infatti in ogni letteratura, e più in tema di poeti e poesia trovadorica, volume che il



Berrini mi assicurò pubblicato nel 919 o giù di lì, e che disgraziatamente nè io nè l'*autore* conosciamo.

Io che m'ero appunto erudito in materia sulle lezioni tenute dal professor Zingarelli all'Accademia Scientifico-Letteraria tre o quattro anni fa — la sua ultima pubblicazione sul « Bel Cavaliere e Beatrice di Monferrato » risale al 1911 — non mi son lasciato abbattere e ricorsi per lumi al professor Zingarelli stesso che mi ha completamente rassicurato scrivendomi: « Ma lei ha cento ragioni! Una sorella di Bonifacio andò moglie ad Alberto Malaspina, non già Beatrice sua figlia; e questa sorella è, purtroppo, l'unica delle tre che non sappiamo come si chiamasse; le altre due sono Adelasia, moglie di Manfredo II di Saluzzo, e Agnese, moglie di Guido Guerra, ed il Cerrato è veramente colui che ha fatto la luce su questo punto della genealogia della casa di Monferrato ».

Il Berrini sa dunque a chi rivolgersi per ferrarsi meglio in argomento, riservando ad altra occasione di « divertirsi immensamente » con me per la poca consistenza del mio « unico appunto storico ».

Cordialmente tuo

E. ALBINI.

Dopo di che è forse superfluo io avverta i miei due amici contendenti che, per l'ILLUSTRAZIONE e per me, l'incidente è chiuso. Perchè, proprio, non credo possa premere a nessuno di sapere come si chiamasse la sorella di Adelasia di Monferrato e se Bonifacio fosse suocero o cognato di Alberto Malaspina.... No. È proprio il caso di ripetere: A questi lumi di luna....

9 gennaio.

LXXXII.

*I comici in sciopero.*

I comici delle tre compagnie drammatiche che agivano a Milano hanno proclamato lo sciopero. I tre capocomici, Talli e Ruggeri, Maria Melato e Annibale Betrone, dopo avere atteso per un po', hanno intimato ai loro scritturati di presentarsi il giorno tale a tal'ora sul palco scenico per riprendere il lavoro. I comici non si sono presentati, e i capocomici hanno dichiarato lo scioglimento delle loro compagnie. Il *Manzoni*, il *Lirico* e l'*Olympia* sono chiusi dal 6 gennaio, nè si sa sino a quando questa condizione di cose avrà a durare. Evidentemente, sino a che una delle due parti in lotta sarà costretta — diciamolo con frase degna del misero argomento che per dover di cronista e in mancanza di meglio mi è giocoforza trattare — sarà costretta a calare le brache. E poi che i capocomici paiono ben decisi a non calarle, e sono nelle condizioni economiche migliori, è da preve-

dere che un dì o l'altro — forse più prossimo che non si creda — saranno i comici che le dovranno calare. Per ora, riuniti ogni giorno a comizio, perchè son molti e perchè qualche demagogo della stampa li sorregge, gridano forte e minacciano il finimondo. Ma lasciamo passare un altro po' d'acqua sotto i ponti, e un poco per volta quei bravi figlioli si convinceranno del loro torto, si ribelleranno ai loro stipendiati *maneggioni* e ai tre o quattro arruffapopoli che si son sgolati sin qui a montar loro la testa, e capiranno che continuando in questa lotta assurda e funesta essi si metterebbero nelle condizioni di quel marito.... di cui tacere è bello.

Ho detto: si convinceranno del loro torto. E che hanno torto gli è assai facile a dimostrare. L'argomento, ripeto, è miserevole; ma poi che queste cronache vogliono registrare tutti gli avvenimenti, i grossi e i piccini, che allietano o rattristano la scena di prosa italiana, bisogna ch'io superi il mio disgusto, e lo tratti.

L'origine del conflitto è — pare impossibile — nella mancanza della pioggia e della neve. Il cielo disperatamente sereno da cui l'Alta Italia è afflitta da troppi mesi si direbbe abbia inviate tutte le sue nubi a provocar l'uragano nei cieli di cartapesta della nostra scena di prosa. L'insufficienza d'energia elettrica ha provocato un *ukase* pel quale è fatto obbligo ad ogni teatro di tener chiusi

i battenti due volte per settimana. Se s'ha da credere a qualche tecnico — diciamolo per incidenza — il provvedimento ha un carattere soltanto politico. Il consumo d'energia per l'illuminazione dei teatri è così piccolo — si afferma da chi dovrebbe saperne qualcosa — che nessun danno verrebbe alla generalità se tutti i teatri fossero tutte le sere illuminati; anzi, da quella limitazione nessun vantaggio si ritrae, chè una certa quantità di energia séguita ad essere, inevitabilmente, distribuita durante la sera e la notte; e quella che non serve ad illuminare i teatri si disperde; ma poi che si è dovuto imporre delle limitazioni alle officine (che molta energia consumano pel movimento delle macchine) e la massa operaia si è vista così limitare le giornate di lavoro e di guadagno, si è giudicata una saggia misura politica l'imporre delle limitazioni anche ai teatri, ai caffè, ai luoghi di ritrovo.... Perchè mal comune, prima di tutto, è un mezzo gaudio, lo sapete; e poi, se gli operai che da un po' d'anni in qua — sapete anche questo — hanno tanta voglia di lavorare sono costretti a rimanere inoperosi, non è giusto che i *sciôri* vadano a teatro. I *sciôri* i quali, poveretti,... Be', non rattristiamoci maggiormente parlando anche di loro....

Sia come vuolsi, a tutti i teatri milanesi furono imposti due giorni di chiusura in ogni settimana, sino a che dai monti e dai laghi



riprenderanno a discendere le acque; e questa, dicevo, fu l'origine del conflitto.... comico. I comici dissero: « Si chiuda o non si chiuda, noi si mangia tutti i giorni, e la paga la vogliamo pei sette giorni della settimana ». — E dissero i capocomici: « Se due giorni non si recita, in quelli noi non incassiamo un soldo. E se non incassiamo un soldo come possiamo pagarvi integralmente? Dato quel che costa in oggi una compagnia primaria, sarebbero da tre a quattro mila lire per settimana — l'ammontare, cioè, delle paghe di due giorni — di cui il nostro bilancio così infido, così aleatorio, così soggetto a tutti i rischi, e già tanto carico di spese, si troverebbe aggravato. Non possiamo. Voi mangiate tutti i giorni; giusto come noi; ebbene, vi offriamo di che mangiare; modestamente, sia pure, ma abbastanza per tenervi in vita, figlioli cari: vi offriamo per quei due giorni la paga che, per contratto, vi diamo durante il mese di riposo: 20 lire. Se con 20 lire mangiate durante trenta giorni dell'anno, vi riuscirà di mangiare anche per otto o dieci giorni in più. È un caso di forza maggiore: subiamolo un poco per ciascuno, e imponiamoci tutti qualche sacrificio. Le 20 lire al giorno rappresentano per noi una grossa perdita imprevista; non ci chiedete l'impossibile ». — Replicarono i comici: « Non ammettiamo il caso di forza maggiore. Non esiste. Illuminate i teatri col petrolio o le candele ». — E

i capocomici ribatterono: « Non dipende da noi. Sono i proprietari dei teatri che devono illuminare i teatri. Il petrolio, le candele, probabilmente la Commissione degli Incendii (perchè gli incendii hanno una loro commissione!) non li permetterebbe. E un impianto elettrico non s'improwvisa. Non ammettete la forza maggiore? Ma come? Ci è vietato di aprire i teatri, e se li volessimo aprire i carabinieri verrebbero a sprangarceli: o forza più maggiore di questa dove la volete trovare? » E i comici, duri: « Non c'è forza maggiore! Sciopero! » — « Un momento! — gridarono i capocomici — un momento! C'è una Commissione arbitrale, presso la Società degli Autori. L'abbiamo istituita noi, voi e noi, d'amore e d'accordo, per dirimere ogni nostro dissidio; è presieduta da quel perfetto galantuomo che è Sabatino Lopez, un autore che — lo ha detto tante volte — ama i comici ancor più degli autori; rivolgiamoci ad essa; deciderà essa. » — E i comici, più duri che mai: « Niente forza maggiore, niente commissione arbitrale! Sciopero! » — Tra i capocomici non c'è un milanese; se no, scommetto, egli avrebbe concluso: « Cóppe! »... È una parola che, al telefono, e a Milano, viene facilmente alle labbra.

E fu proclamato lo sciopero. Ogni giorno un comizio, in cui gli.... organizzatori parlavano forte e tre comici dicevano peste e vituperio. La massa applaudiva. Un po' meno



GINO CALZA BINI.





calorosamente di giorno in giorno, ma applaudiva. Far da pubblico, ogni tanto, è divertente per gli attori. E alla fine di ogni comizio, si passava alla cassa, per ritirare il sussidio giornaliero: 20 lirette. Le 20 lirette tutti i giorni, invece dei due soli di cui sopra. Venti lirette invece delle 25, delle 40, delle 60, delle 100 che, secondo i ruoli e le paghe, ognuno di essi avrebbe toccate. Ma... c'era un principio da salvare. E non si vive di solo pane.

Allora intervenne il Questore, il quale dev'essere un gran buon uomo e una gran brava persona. Egli convocò nel suo ufficio i capocomici, i rappresentanti delle leghe dei lavoratori del teatro (come essi, in questi tempi di socialismo decadente, amano di chiamarsi) e disse loro: «Signori, e cittadini, e compagni, vediamo un po' se non fosse possibile che vi metteste d'accordo». La discussione fu lunga, ed anche abbastanza cordiale.... (Si ha un bell'essere quel che si è ma la tetraggine del loco e l'eco di certi passi cadenzati nel corridoio impongono un certo ritegno).... Be', incredibile ma vero, l'accordo fu raggiunto. E — notatelo bene — fu raggiunto su di una proposta fatta dal più autorevole fra i rappresentanti dei comici, dal vecchio compagno Domenico Gismano Penneche, segretario della Lega fra gli artisti drammatici. La proposta era questa: i capocomici pagherebbero integralmente i loro

scritturati per tutti i sette giorni della settimana, quindi anche pei due di forzato riposo. I comici, in compenso, non toccherebbero la paga per la mattinata festiva. Alla fine della stagione di carnovale, poi, ogni capocomico direbbe le somma degli introiti fatti; e qualora la media risultasse di almeno un minimo concordemente stabilito — un po' variante dall'una all'altra delle tre compagnie — gli scritturati toccherebbero ancora un soprappiù a titolo di caroviveri.

Non so se i capocomici accettassero con lieto animo una tale proposta che, indubbiamente, rappresentava per loro un rischio assai grave e, in ogni modo, un sacrificio pecuniario non indifferente. Ma l'accettarono. Ottima invece pei comici appariva la transazione. Nessun sacrificio era loro imposto. La paga la toccavano ogni giorno: la mattinata è un dippiù: ne cavano un profitto soltanto quelli che vi prendono parte; gli altri possono andare a passeggiare. E c'è da tener conto di questo: che il capocomico potrebbe non far la recita diurna se non volesse farla, e in tal caso avrebbe il diritto di provare e di tener sul palcoscenico tutti i suoi scritturati per quattro o cinque ore senza dar loro un soldo in più della paga giornaliera. — Tutto, dunque, pareva accomodato, e che il giorno dopo i tre teatri potessero riaprirsi.

Nossignori. Quando nel comizio della mattina susseguente il compagno Gismano andò

a riferire l'esito del colloquio e a comunicare l'ottimo accordo ottenuto (e, poveretto, si aspettava applausi ed inni e corone d'alloro) fu urlato. I soliti quattro energumeni insorsero, gridando al tradimento e all'obbrobrio. Anche la mattinata doveva essere pagata! Sciopero, rivoluzione, distruzione dei teatri! Invano il compagno Gismano implorò, e invocò un po' di ragionevolezza, e piatì in nome dei ventitrè anni che egli ha dedicato alla Lega rinunciando alla tranquilla buca del suggeritore ove egli era onestamente incanuto. Invano. I quattro energumeni trascinano la massa (buona gente i comici, tanto facile a trascinare, l'ho sempre detto!) e fu riproclamato lo sciopero ad oltranza. Anzi, fu proclamato qualcosa di più e di assai buffo: i comici avrebbero fatto da sè: avrebbero recitato senza i capocomici: cioè senza prima attrice, senza primattore, e senza direttore.... e andarono a chiedere ai proprietari di dar loro i teatri. Ma i proprietari — chi sa perchè — risposero picche!

A questo punto della batracomiomachia, pare che le menti cominciassero a snebbiarsi. Le venti lirette.... E sino a quando? E ci saranno sempre?.... E s'anco ci fossero sempre, con venti lirette non c'è da diguazzare.... Cosicchè, pensa e ripensa, si decide di cominciare la calata.... di quegli arnesi che sapete. Ci si rivolge alla Società degli Autori. Faccia lei. Quella tal commissione arbitrale

che rifiutammo or sono otto giorni.... se volesse esaminare le cose, trovare una via d'uscita.... Ma, questa volta, sono i capocomici che rispondono picche: No, basta. Tutto ha un limite — lo sappiamo da Einstein — ed anche la pazienza. Il teatro non è una fabbrica di turaccioli o di tacchi di gomma. O si muta sistema, o noi mutiamo mestiere....

Le cose, mentre scrivo, sono a questo punto. E non commento. Ho detto che i comici, per quanto vicino gli energumeni e per quanto scrivano i demagoghi, hanno torto. E credo di averlo dimostrato col racconto pedestre ma esattissimo di questa nuova e miserevole bega.

23 gennaio.



### LXXXIII.

#### *Rimembranze.*

Mentre uscivo dal *Lirico*, jeri l'altro sera, mi dicevo: « È proprio vero che non tutto il male viene per nuocere. Ecco, lo sciopero dei comici ha procurato al pubblico milanese una serata che sarà da segnar col carbon bianco negli annali del teatro italiano ». — I capocomici — cioè a dire i primi attori e le prime attrici di tre Compagnie primarie — si sono uniti insieme; e con la collaborazione e l'ausilio dei sedici tra attori ed attrici (tanti erano sino a l'altra sera) che si sono staccati dalla loro Lega e per iniziativa di quel coraggioso ed esperto organizzatore fascista che è Gino Calza Bini costituirono la Corporazione teatrale italiana, hanno offerta al pubblico una rappresentazione di *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa con una distribuzione di parti quale non s'era mai vista e non si vedrà forse più mai. Registriamola. Maria Melato era la dolce *Nennele* e Alda Borelli la vana

e scervellata *Giulia*; Ernesto Sabatini era il povero mite vecchio Rosani « bue da lavoro », Ruggero Ruggeri il rude e rigido *Massimo*, Annibale Betrone il giovane viziato e male allevato *Tommy*; e le parti minori erano affidate ad attrici ed attori di bel nome, quali la signora e la signorina Paoli, la signora Marchiò, la signorina Urbani, il Tófano, il Besozzi, il Rizzi, il Tamberlani. — Che piena strabocchevole (17 mila lire d'incasso) e che clamoroso successo! Ognuno degli interpreti più noti e più amati dal pubblico s'ebbe al suo apparire un applauso lungo e caldo di saluto; ogni calar di velario fu coronato da cinque sei sette chiamate entusiastiche; e a gran voce ogni volta si chiamò anche Virgilio Talli, il direttore, che si presentò dapprima un po' commosso, poi lieto e sorridente, soddisfatto di essere stato il condottiero in un'aspra battaglia e l'iniziatore di questa che riusciva veramente una magnifica festa dell'arte. — La piena strabocchevole si è riavuta ieri, domenica in mattinata, con la replica di *Come le foglie*, e la sera con un altro spettacolo eccezionale: *Il ferro* di Gabriele d'Annunzio, in cui Alda Borelli era *Mortella*, Maria Melato *La Rondine*, la signora Betrone *Giana*, la signora Marchiò *Costanza*, il Ruggeri *Gherardo Ismera*, il Besozzi *Bandino*.

E si ripeté il clamoroso successo. E le recite continueranno. Anzi, pare che da do-

mani la nuova grande Compagnia potrà dividersi in due e offrir due spettacoli. Alda Borelli il Talli e il Ruggeri rimarranno al *Lirico*; Maria Melato e il Betrone, ritornando ad unirsi provvisoriamente, riapriranno il *Manzoni*. I sedici attori della Corporazione — ai quali, forse, mentre scrivo, già altri si aggiunsero — reciteranno nell'uno o nell'altro dei due teatri, a seconda del bisogno. — In seguito a che, e dopo questa prova, c'è da chiedersi se il dissidio tra i capocomici e la Lega dei comici dovrà durare a lungo ancora, o se una pace onorevole non sia prossima. Certo è però, mi pare, che se i comici tornassero a chiedere o a proporre un giudizio arbitrale — quel giudizio che dapprima, come narraì nella mia Cronaca precedente, essi avevano rifiutato — i capocomici avrebbero il diritto di rispondere: « Il giudizio arbitrale fu già pronunciato, e non da tre arbitri, ma unanimemente da duemila, l'altra sera, al *Lirico*. Duemila cittadini ci hanno accolti festosamente, cordialmente, affettuosamente; e coi loro applausi ci hanno gridato: « Bravi! E avanti! »



Miserie, miserie! Io ricordo ben altro: la prima rappresentazione di *Come le foglie*, al *Manzoni*, la sera del 31 gennaio del '900.

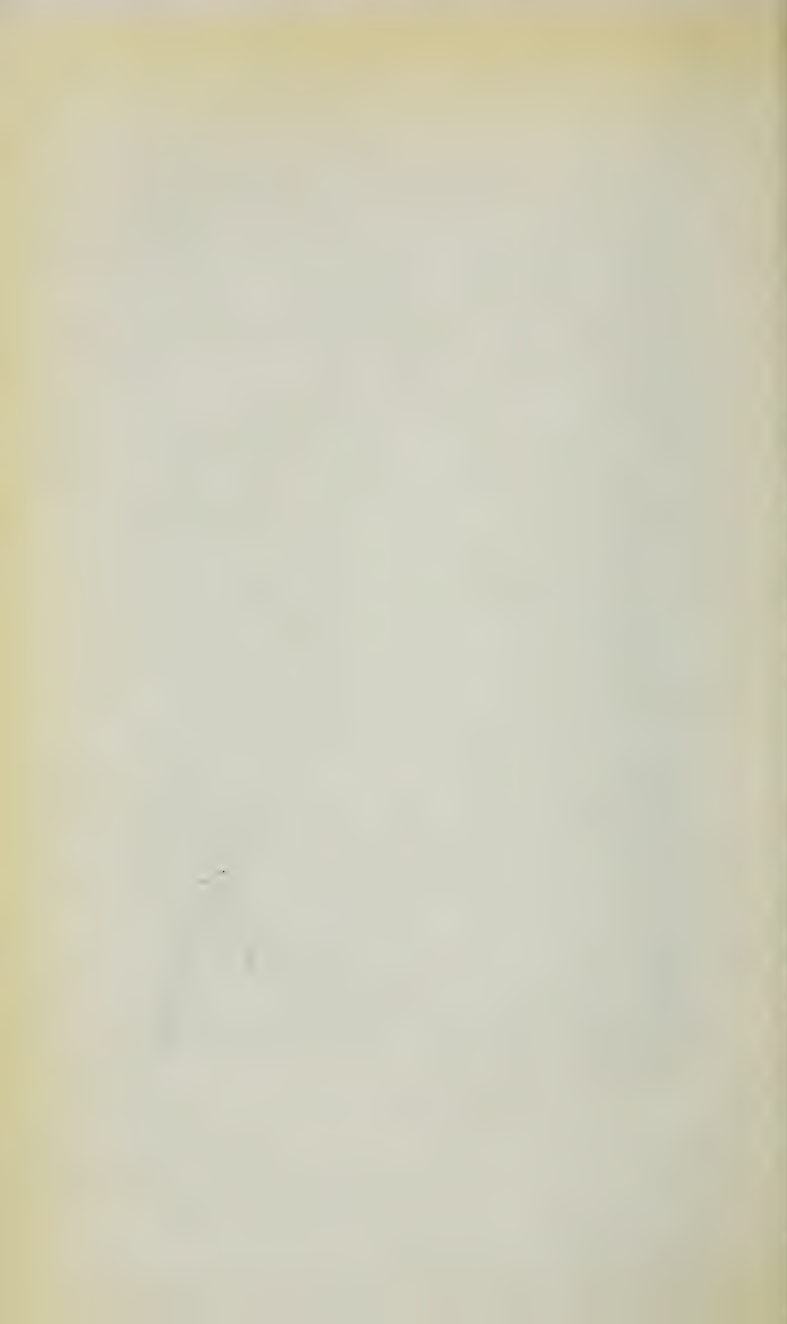
Che meravigliosa serata! E che giorni di ansia.... no, diciamo la parola esatta, di paura, l'avevano preceduta!

Giuseppe Giacosa lavorava da due o tre anni a questa commedia — (egli fu sempre un lento lavoratore, continuamente assillato dai dubbii e dai pentimenti, ora pieno d'entusiasmo e di fervore, ora scontento e titubante e scorato) — e non ancora aveva scritto il quarto atto quando offrì l'opera sua a Tina Di Lorenzo e a Flavio Andò che recitavano a Milano nel carnovale del '900. — « Bisogna che assuma un impegno assoluto — egli disse — e allora soltanto troverò la lena per andare in fine dell'opera mia ». Lesse agli interpreti i primi tre atti, furono date « a cavare le parti » e s'iniziarono le prove. Cioè, prima, furono lunghe discussioni e incertezze e titubanze sulla distribuzione delle parti. Quella di *Massimo* intrigava soprattutto. *Massimo* è un primattore o, se mai, un primattor giovine.... non troppo giovine. L'Andò, dunque? Eh, non troppo giovine, d'accordo, ma.... un poco più che Flavio non potesse ormai apparir su la scena, sì. E poi: l'autore temeva molto pel quarto atto: e lì, al quarto atto, avrebbe desiderato che la scena fosse dominata da un attore autorevole, caro al pubblico: Flavio, appunto. Dunque Flavio dovrebb'essere il vecchio *Rosani*. — Ahi! ahi! disse qualcuno. Flavio Andò è l'attore che tutti sappiamo quando appare su la scena



FLAVIO ANDÒ.





ciò che egli è nella vita: il bel gentiluomo di mezza età, elegantissimo, la distinzione personificata. In parrucca bianca e non elegantemente abbigliato.... non sarà più lui. Oh, non un cane, no, ma.... Torniamo a *Massimo*. Il Zoncada, primattor giovine della compagnia? E allora chi sarà *Tommy*? *Tommy* è una parte di grande importanza; non si può affidarla ad un amoroso, ad un generico. Il Zoncada bisogna che sia *Tommy*.... E allora? Come se n'esce?... Be', e Virgilio Talli — disse un altro — che ne facciamo di Virgilio Talli? Niente? Perchè non potrebbe essere *Tommy*, ch'è quasi un brillante, o le cui intonazioni possono essere in gran parte comiche?... Già.... Ma.... *Tommy* è un ragazzo, è quasi un ragazzo. E Virgilio comincia a metter pancia.... Piuttosto, facciamone *Massimo*. — *Massimo*?! Scherzate? *Massimo* serio, arcigno, ragionatore, che finisce con l'innamorarsi di *Nennele* e con lo sposarla, volete darlo al Talli che il pubblico conosce ama predilige quale attore brillante irresistibile?... Ognuno diceva la sua, e le discussioni durarono a lungo nei camerini di Tina e di Flavio. Ma poi, perchè bisognava uscirne, fu *Pin* che decise. (*Pin*, in famiglia e per gli intimi, era Giuseppe Giacosa.) Flavio Andò sarà il *Rosani*, Virgilio Talli sarà *Massimo* (e che grande *Massimo* egli fu!), Luigi Zoncada sarà *Tommy*. E le prove cominciarono,

Cominciarono e proseguirono senza che il Giacosa potesse assistervi sempre. Egli doveva rimanersene in casa a scrivere, a ultimare il quart'atto. E mano mano che le prove avanzavano la fiducia svaniva. Eh sì, è così, ed è curioso e persino bello a dirsi, adesso. Nessuno credeva nel successo della commedia. Chiara, limpida, solida, poderosamente costrutta, divinamente scritta.... ma poco interessante, monotona, persino scialba, senza una scena che potesse « prendere » il pubblico, appassionarlo o divertirlo, con dei finali d'atto così freddi, senza effetto, punto teatrali.... Questa era l'impressione generale.... Ed era, ahimè, l'impressione di chi aveva il dovere d'intendersene, di Giovanni Pozza per esempio; era l'impressione degli innamorati di Giuseppe Giacosa e dell'arte sua: Arrigo Boito, per citarne uno solo. Ci si diceva, a bassa voce, desolatamente: « È una commedia che non va avanti, o va avanti a spintoni, stentatamente. Il pubblico vuole ben altro che delle piccole discussioni garbate, che della psicologia sottile. Quel *Massimo* apparirà un zuppificatore noioso, quel *Rosani* un bestione degno di sorte anche peggiore, quel *Tommy* un insopportabile piccolo gradasso, quella povera *Nen-nene* un niente di niente, nè carne nè pesce....

Alla penultima prova arrivò il Giacosa con le ultime cartelle: la scena finale, tra padre e figlia: l'inchiostro era ancor fresco. E lì,

a provare, in fretta e in furia, e a riprovare quell'ultima scena. — Ricordo: giù nell'atrio del *Manzoni*, semibuio, si andava in su ed in giù, a testa bassa, irritati e desolati, Arrigo Boito, Giovanni Pozza ed io. Non ce lo dicevamo più, o ce lo dicevamo soltanto con gli occhi. Domani sera sarà un disastro. E bisognerebbe evitarlo. Bisognerebbe dirlo a *Pin*, convincerlo. Un pretesto, la finta malattia di un attore. E ci torni su, e rifaccia, e rimpolpi, e.... Sì, e chi ha il coraggio? Egli è tranquillo, fiducioso, convinto. — Boito, tocca a te, sei un fratello per lui. — No, io no. Può rispondermi: «Fai della musica, tu». — E allora Pozza. — Eh no, io no. Perchè, poi, se c'inganniamo? Chi ne sa niente? — Quanto a me, oh, l'ultimo che avrebbe potuto dir nulla. Con che autorità, io?... E si camminava, su e giù, irritati con noi stessi, desolati per lui, pel nostro *Pin*, che, forse unico e solo, era calmo, gajo, fiducioso, convinto. Credeva in *Come le foglie!*

La sera dopo, che successo, che trionfo, che festa! E come la commedia parve bella, non solo al gran pubblico, ma a noi disperati del giorno prima, e interessante e appassionante e divertente; e come comprendemmo, come trovammo giusto l'entusiasmo del pubblico; come ci saremmo sbattezzati tutti quanti ricordando i dubbi e le paure di ieri! Ah, che bestioni!... Ricordo: finito il second'atto corsi su, sulla scena, insieme con

tanti altri; e dopo i baci e gli abbracci, *Pin*, che aveva le lagrime agli occhi, mi trasse rapido in un angolo e mi disse, piano: « Prendi una carrozza, corri a casa, portami qui mia moglie e le mie figliole. Vai! » — Ah, che gioja!

Poi, furono le repliche innumerevoli, a teatro gremito. Al botteghino si rinnovavano ogni giorno i lunghi interminabili elenchi delle prenotazioni; cosicchè, quando la stagione fu per giungere alla fine, si decise di far delle mattinate. Allora non si usavano ancora. E parve una straordinaria innovazione. Si fecero di domenica ed anche di giovedì, pur di trovar posto alle centinaia di cittadini che si presentavano al botteghino....

E noi, i dubbiosi, i paurosi della vigilia, a guardarci in faccia, con gli occhi pieni di gioja. — Eh? chi ne capisce niente del teatro? Una commedia, dalla prova generale alla recita ti cambia da così a così!... Ma già. E se così non fosse, chi di noi sarebbe stato fischiato?... Però, badate, *Pin* lo sapeva, lo aveva capito. Lui solo vedeva giusto. — Sì, questa volta. Ma altre volte non vide giusto neppur lui, e fu fischiato anche lui. — Di uno dei suoi fiaschi egli mi raccontò più volte un aneddoto gustoso. Nell'872 — oh, storia antica! — egli, che abitava ancora nella sua Torino, era venuto a Milano per far rappresentare una commedia nuova. Se non m'inganno s'intitolava *L'onorevole Malladri*. Il primo atto, freddo freddo; il secondo, burrasca; il



terzo procedeva a stenti, tra opposizioni e interruzioni continue. Giuseppe Giacosa ed Emilio Praga passeggiavano taciturni nell'atrio semioscuro e deserto del teatro, in attesa della catastrofe finale. Ad un tratto, giunge dalla platea il frastuono di un applauso. I due si fermano stupiti, tendono l'orecchio. Ed Emilio Praga, calmo, a bassa voce, posando una mano sul braccio dell'amico: *Vôi, han cambiâa la comedia!*... Ah, come il Giacosa rideva raccontandomi dopo tanti anni questa storiella!

Povero, e caro, e indimenticabile *Pin!*



E un altro grande, indimenticabile amico se n'è andato: Giovanni Verga. Da oggi in poi non potrò più scrivere o pronunciar questo nome senza che mi si inumidiscano gli occhi. Nè qui dirò nulla dell'eccelso scrittore che egli fu. Che potrei dire io che valesse, di più e di meglio di tutto ciò che fu detto e scritto di lui, pur di recente, quando, due anni or sono, l'Italia festeggiò il suo ottantesimo anno, con una unanimità di ammirazione e di reverenza quale raramente s'ebbe in dono un artista? Ma dirò — poi che ebbi la fortuna, l'onore, la gioja di essere per molt'anni dei suoi intimi — ch'egli fu uomo così grande quanto fu grande scrittore. La nobiltà del

carattere, la rettitudine della coscienza, l'aristocrazia del sentimento furono in lui pari all'elevatezza della mente. Con Giovanni Verga scompare un letterato che lascia due capolavori nel romanzo italiano, *I Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo*, un capolavoro al teatro, *Cavalleria rusticana*, e scompare una delle figure più nobili, più elette dell'epoca nostra.

Lo vidi l'ultima volta a Roma nella primavera del '21. Egli stava là « a fare il senatore » come mi diceva sorridendo, lieto che il lativaglio fosse stato il buon pretesto per ristapparsi alla sua Catania dov'era andato a rincantucciarsi, senza muoversene più, da alcuni anni; lieto di vivere per qualche mese nella città divina, tranquillamente, tra la sua modesta camera d'albergo, dove s'era messo a pensione, e le sale severe di Palazzo Madama. — « Faccio il senatore. Se la discussione è interessante, se so che ha da parlare qualche collega di quelli che si ascoltano volentieri, sto nell'aula. Se no, in biblioteca. O alla *buvette*. Sai, c'è per noi il migliore caffè d'Italia. Squisitissimo. E.... non costa nulla! » concludeva con una risatina in cui era tutta una contentezza calma e quasi rassegnata. Perchè si sentiva e si diceva vecchio; e dopo aver visto da anni la sua fine di scrittore, pareva sentisse non lontana la sua fine d'uomo.

Lo invitai a colazione, e lo condussi in una di quelle caratteristiche trattoriette romane in cui il mettersi a tavola è una piccola gioja

anche per i parchi e i non ghiotti. Era per lui una cosa diversa, forse nuova. Si fece colazione a base di mozzarella e di ricotta, e il buon vecchio ci prese gusto. Si chiacchierò a lungo, rammentando gli anni «milanesi», e i grandi amici scomparsi, e i pranzi e le colazioni d'ogni giorno al Caffè dell'Accademia prima, poi al Cova, dove alla gran tavola d'angolo sedevano lui, Arrigo Boito, Giuseppe Giacosa, Gerolamo Rovetta, Giovanni Pozza, Federico de Roberto, Emilio Treves, Giovanni Beltrami, e che, forse con un po' di canzonatura, i frequentatori del caffè famoso chiamavano «la tavola dei genii».... Io lo guardavo, non so se con più ammirazione, o con più rispetto, o con più affetto. La sua bella testa candidissima pareva staccata da un quadro antico, ritratto di feudatario medievale. E ascoltavo la sua voce dolce, un po' velata, piena di bontà, ch'egli non ha mai usata a pronunciar parole acerbe o malevole contro nessuno, o a dir di sè, dell'opera sua, ch'egli pareva ignorare o aver dimenticata nella sua sconfinata modestia.... E quando furono le tre Don Giovannino — così lo chiamavano tutti al suo paese — si levò e mi disse: «È l'ora del Senato. Ci vado. Eh eh! c'è un così buon caffè a Palazzo Madama!...»

Don Giovannino è morto, l'altro dì. E ha fatto la morte del giusto, ch'egli era.

30 gennaio.

LXXXIV.

*Achille Torelli. - La fine dello sciopero.*

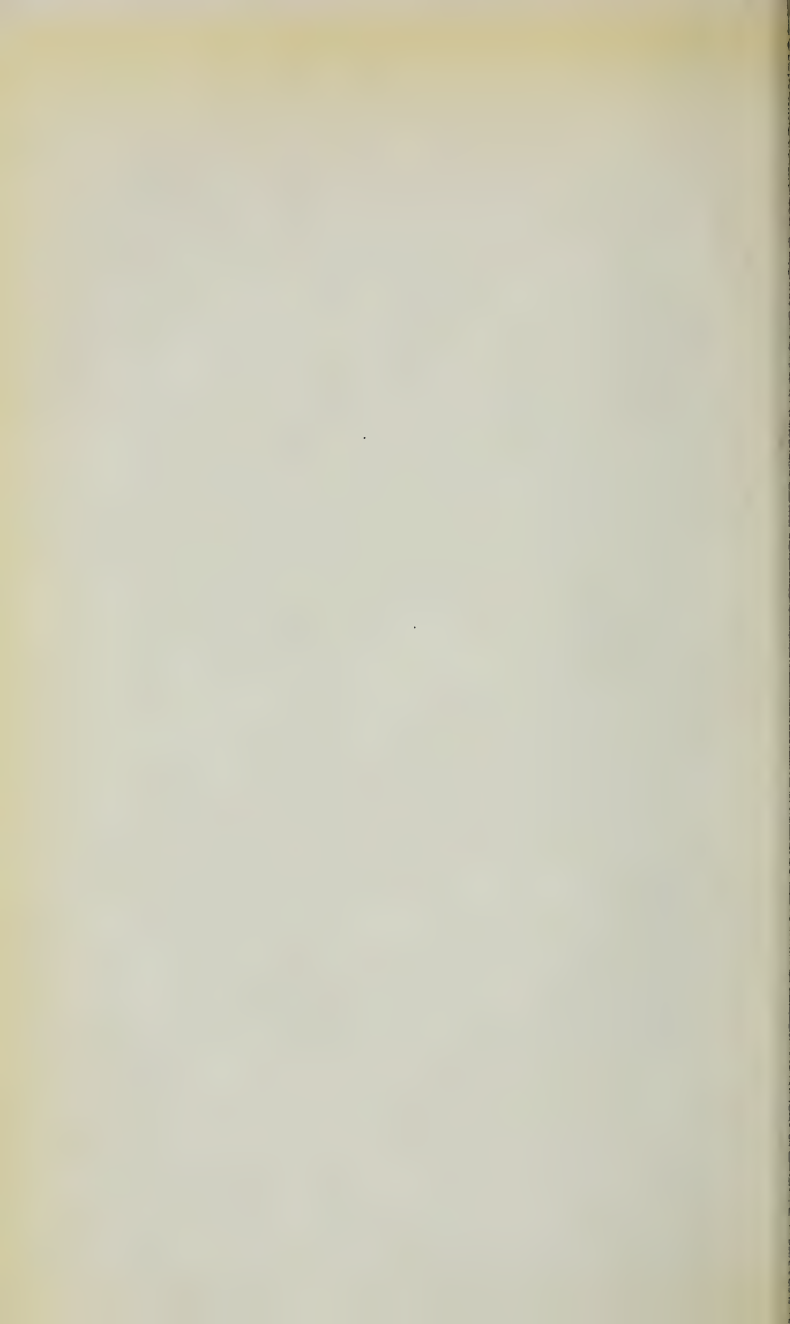
Achille Torelli, morendo, ha finito di patire. E il suo patimento è durato più di cinquant'anni!

Strana e angosciosa storia è quella di Achille Torelli. La prima rappresentazione dei *Martiri*, a Firenze, nell'867, apparve una rivelazione, e fu uno strabiliante trionfo. Narcano le cronache che dopo le ovazioni che chiamarono e richiamarono infinite volte al proscenio il bellissimo giovine ventiseienne, vennero le lodi entusiastiche della critica: *Yorick*, il Franchetti, il Capuana, il Sabbatini dissero che in Achille Torelli c'era più che il continuatore quegli che avrebbe superato Paolo Ferrari; poi, per più giorni, furono banchetti, e ricevimenti dati in suo onore nei salotti fastosi della più chiusa aristocrazia fiorentina; e Alessandro Manzoni che non andava mai al teatro, ci fu trascinato da quell'entusiasmo e da quel clamore,



ACHILLE TORELLI.





e fu conquiso anche lui, e abbracciò il Torelli dicendogli: « Così giovane e già così celebre! », e gli donò il suo ritratto con questa dedica vaticinante: *Ad Achille Torelli, oggi speranza, domani certo gloria d'Italia.*

Poi.... niente! Dopo *I Mariti*, una serie ininterrotta di insuccessi, o di mezzi successi, di quei così detti successi di stima che ad ogni commediografo che non sia un fatuo o uno sciocco o un illuso fanno più male e riescono più dolorosi più deprimenti e più avviliti di un fiasco clamoroso. Non so quante commedie e quanti drammi egli scrisse dopo il suo « capolavoro »; molti, indubbiamente; e fu una continua discesa: *Donne moderne*, *Figlia suavissima*, *L'Israelita*, *Scrollina*, altri, sino a quel *Matrimonio d'un matto* ch'è uno dei più tristi ricordi della mia vita di spettatore teatrale: al milanese *Manzoni*, gli urli, gli improprietà, le risate ironiche, non permisero che la rappresentazione arrivasse alla fine. Ed Achille Torelli era già un vecchio, e da più di trent'anni egli non aveva più vista, per sè, una platea consenziente e plaudente!

Allora, inacidito e scorato, una strana mania lo assalì: rifare, riscrivere le sue vecchie commedie, per perfezionarle — era l'ultima illusione — nella tecnica e per dar loro una forma letteraria. E inviava, ogni tanto, ai capocomici i nuovi copioni, e metteva di mezzo amici, colleghi, discepoli, perchè fossero accolti, perchè

le commedie fossero riportate sulla scena. Invano. Se nella storia del teatro italiano il nome di Achille Torelli sopravviveva glorioso, se ogni amante del teatro lo ricordava, se i giovani non lo pronunziavano senza rispetto, sui palchi scenici era obliato, sovente — dolorosissimo a dirsi — deriso, da tutti e sempre respinto. E il patimento di Achille Torelli si accrebbe ogni giorno, divenne tormento. Nè sapeva nasconderselo, poi che non aveva saputo rassegnarsi. Trascorrere un'ora con lui era una pena. Già prossimo all'ottantina, era ancor giovine d'aspetto. Neri i capelli ben pettinati, eretto il busto, con poche rughe nel volto le cui linee nobilissime non s'erano scomposte, distinto nei modi, elegante nell'abito, sarebbe stato tanto piacevole il discorrere con lui del bel tempo lontano, se il suo discorso e il tono del suo discorso fossero stati diversi da quelli che erano. S'egli avesse saputo dire a sè stesso: « Sono l'autore dei *Mariti*, e non mi riuscì di far altro che valesse; ma che importa? Segno una data nella storia del teatro italiano, e il mio nome vi rimarrà indelebilmente scritto »; se da questo principio fondamentale, così esatto e così giusto, egli avesse dato corso al suo pensiero; se da questa verità universalmente riconosciuta avesse tratto il tema e il tono del suo parlare; se alla lietezza che poteva scaturirne avesse abbandonato l'anima sua, avvicinare Achille To-

relli sarebbe stata una gioia. Ma egli, poveretto, anzi sventuratissimo, non si era rassegnato. Scrisse di lui Saverio Procida, che profondamente lo conosceva e lo amava: « Achille Torelli aveva perduto, non solo nello sterile periodo seguito alla balda energia della giovinezza, ma nell'epoca medesima della sua attività, il contatto con l'umile realtà quotidiana. E gli sfuggiva la grettezza o gli sembrava mostruosa l'indifferenza; si stupiva che la sua opera non fosse valutata alla stregua delle pure intenzioni e dei geniali risultati: spingeva l'ingenuità sino a decantare egli medesimo ciò che all'arte sua mancava di sanzione ufficiale, perchè gli sembrava naturalissimo chiederne il riconoscimento; si dolleva della matrigna incuria dell'Italia per i figliuoli più degni; usciva in escandescenze per ogni aspirazione delusa, egli che dal proprio lavoro non aveva neppur tratta l'agittezza, e contro chi supponeva responsabile dell'oblio o dell'ingiustizia scagliava i suoi fulmini verbali. Ma quell'amarezza era così sprovvista di vero aculeo che gli stessi colpiti ne sorridevano. E il furore subitaneo o l'assidua filza di epiteti sarcastici finivano con una minaccia senza domani: *Vedranno chi è Achille Torelli!* »

Ma rimangono, e rimarranno forse a lungo ancora — e più nel libro, come materia di studio e di esame, che non sul palco scenico — *I Mariti*. Una commedia ch'io non oserei

porre nella ristretta cerchia dei veri capolavori teatrali, ma che malgrado i suoi difetti si leggerà sempre con frutto, e con diletto si ascolterà — a condizione che sia non bene soltanto ma degnamente rappresentata — sulla scena. I suoi difetti sono nella tecnica e nella lettera. Non sarò io ad affermare — (per carità, da che pulpito verrebbe la predica!) — che nell'opera di teatro, per lo meno nella commedia in prosa e di ambiente moderno, si debba pretendere la squisitezza della forma; sono ben lontano, in questo, dalle idee del Gautier, del Saint-Victor e del Bourget, e non mi unirò mai al grido sdegnoso del De Goncourt: « Le théâtre moderne n'est pas de la littérature! » Ma dalla squisitezza a una correttezza almeno relativa ci corre. Certe « battute » del dialogo torelliano non sono non dirò da antologia ma neppur facili a dirsi — (ne so qualcosa) — sulla scena, al dì d'oggi. E la tecnica dei *Mariti* è poco meno, o poco più, che infantile; tanto che v'è da chiedersi se Achille Torelli — pur essendo un uomo d'ingegno singolare — fosse nato per il teatro, e del teatro, dirò più precisamente del palco scenico, avesse una giusta esatta visione. Ma malgrado tali difetti *I Mariti* hanno un grande valore nella storia del teatro italiano e, indubbiamente, segnano una data. Bisogna riportarsi all'epoca in cui furono scritti. Imperava Paolo Ferrari, col suo teatro un po' macchinoso, un po' solenne, talvolta



artificioso e arruffato. Il capolavoro, *Goldoni e le 16 commedie*, era venuto alla ribalta, ma altre opere sue a quel tempo già rappresentate erano ben lontane dalla fresca semplicità dalla limpida schiettezza di quel capolavoro. *I Mariti* parvero un soffio d'aria montanina: commedia semplice, piana, delicata, piena di garbo e di misura: tenui fatti e piccole vicende ingenuamente ma pur efficacemente congegnate e raccontate. E, tenete conto, degli interpreti eccezionali, chè le Compagnie di quel tempo non erano quelle del dì d'oggi. Cesare Rossi, Giacinta Pezzana, Amalia Fumagalli, Annetta Campi, Gaspare Lavaggi, Luigi Bellotti Bon, Francesco Ciotti, Enrico Belli Blanes.... E scusate se è poco. Oh, ben inteso, correva l'anno 1867, e non tutti quegli attori e quelle attrici erano già celebrati; per alcuni la celebrità venne dopo; ma, insomma, c'era la stoffa; e nelle piccole parti — chè son tutte piccole, in fondo — dei *Mariti* dovevano essere tutti degli interpreti squisiti. — Così si spiega — col carattere, che apparve novissimo, dell'opera, e con la magnificenza dell'interpretazione — il successo trionfale del '67. — Oggi — tant'acqua è passata sotto i ponti — se udiamo *I Mariti* non possiamo più essere trascinati all'entusiasmo al delirio da cui furono invasi i nostri padri, ma dobbiamo riconoscere che ben posta fu sul capo di Achille Torelli quella corona d'alloro che lo accompagnò sino alla

tomba. Per Lui, poveretto, che se ne inebbrì nel '67, fu di poi un peso troppo greve, e nelle ore tristi della sua vita, che furon molte, lo fece soffrire come fosse un cilicio.



Le facili previsioni ch'io facevo in una delle Cronache precedenti si sono avverate. Lo sciopero dei comici è finito, con una resa a discrezione dei comici. Dissi: dovranno cedere i più deboli. E i comici erano i più deboli perchè — come credo di aver dimostrato — si erano messi nettamente dalla parte del torto. Anche l'opinione pubblica sui quali essi contavano si dimostrò loro avversa; il Teatro *Lirico* si affollò e festosamente accolti furono i capocomici che s'eran riuniti tra loro e con la cooperazione dei pochi attori che già avevano disertato la loro Lega offrirono al pubblico quella memorabile rappresentazione di *Come le foglie* di cui diedi conto ai miei lettori. Gli scritturati son ritornati mogi mogi alle loro Compagnie; ma non tutti furono riammessi. Respinti furono quelli che sempre si erano dimostrati i più indisciplinati, i fomentatori di zizzania, i sovvertitori. Poi che sulle scene soprattutto e prima di tutto bisogna riportare la disciplina.

Le recite proseguono al *Manzoni* ed al *Lirico*, e rimane chiusa l'*Olympia*. Per questo

resto di carnovale i tre capocomici procedono solidalmente: hanno formata una sola azienda, e faranno un solo bilancio. È una bella prova, degna di nota. Nell'anno comico prossimo, che avrà inizio il dì delle Ceneri, la compagnia Ruggeri Borelli Talli rimarrà a un di presso quella di prima, poi che pochissimi dei suoi elementi avevano scioperato; la compagnia di Maria Melato e quella di Annibale Betrone, invece, saranno in gran parte riformate. E se le voci che corrono non fallano, la nuova primattrice del Betrone sarà Maria Letizia Celli. Poichè entrambe queste compagnie faranno delle lunghe stagioni a Milano, avremo campo di constatare se le riforme, che lo sciopero ha provocate, avranno valso a migliorare, sotto ogni aspetto, le due compagini.

14 febbrajo.

LXXXV.

*Parisina.*

Oimè grido il mattino, oimè la sera  
oimè la notte, oimè da mezzo giorno,  
oimè di verno, oimè di primavera;  
oimè quando la state fa ritorno,  
oimè se il cor si strugge, oimè se spera,  
oimè s'io poso, oimè se vado a torno,  
oimè se dormo, oimè da tutte l'ore,  
oimè pena, oimè doglia, oimè il mio core.

Gridate tutti, amanti, al foco al foco  
al foco che mi strugge per amore,  
correte tutti insieme al loco al loco  
al loco dove brucia lo mio core.

Così comincia il nuovo poema drammatico di Gabriele d'Annunzio. È la Verde, l'ancella di Parisina giovine sposa di Nicolò d'Este, che canta il suo strambotto lamentoso scendendo la scalea del palazzo, mentre in fondo al giardino, Ugo, figlio di Nicolò e di Stella de' Tolomei, si esercita al tiro della balestra attorniato da nobili amici e compagni. Ma quasi sempre egli non coglie nel segno, e si



GABRIELE D'ANNUNZIO.





adira, e dubita persino che gli abbiano guastata l'arme, e, accecato, sfida i compagni a tenzone. Così che questi, stupiti, lo credono impazzito, e tentano invano di ricondurlo alla ragione. Gli è che — essi non lo sanno — un segreto tormento è in lui. E al più intimo e fido, che lo interroga, egli risponde: « Sono infermo di gioja, — ti dico, fratel mio. — Odo il mio sangue — cantar come tutte le fontane — di Belfiore. Entro il petto — il cor vivo mi balza.... »

Il dialogo è interrotto dal sopraggiungere della madre, Stella dell'Assassino, preannunziata da una fante. Ella, nascostamente, tendendo un agguato, ha potuto penetrare nel palazzo alla cerca della sua creatura adorata. Madre illegittima, ripudiata e bandita da Nicolò, dovette abbandonare il figlio al padre che lo riconobbe e gli diede il suo nome; ed or lo ritrova pallido, in lagrime, e affannosamente amorevolmente lo interroga. E poi che egli le dice il suo affetto per lei, ella gli chiede se odii l'altra. Chi? La sopraffattrice, l'intrusa, colei che ha preso il suo posto, Parisina Malatesta. Ugo non risponde; e la poveretta male interpreta quel silenzio. — « Come ti sbianchi! Come il cor ti balza! — Ah mio figlio verace! Tanto dunque — tu l'odii? Lascia ch'io ti ascolti il cuore. — Figlio, che cuor terribile t'ho fatto! — Suona come il brocchiere — percosso dal martello d'arme. » — Indi lo rimprovera della sua acquiescenza,

della sua sottomissione al padre ed alla matrigna. — « Tu t'appaghi, » gli dice, « di menar la vita — del bastardello, e tu contento sei — avere i giustacuori — misurati a misura di Romagna, — e i suoi cani di séguito tenerle — a guinzaglio, e portare al collo l'arpa. » — Ugo ancor più s'irrita e s'indigna, e le offre di salir rapido lassù dov'ella sta, d'agguantarla e di trascinarla giù strangolata. No, non questo, ella vuole, ma la morte lenta, col veleno propinato a stilla a stilla. E gli confida la fialetta mortale....

Ed ecco, Parisina, biancovestita, divinamente bella, appare in cima alla scala, attornziata dalle sonatrici e dalle ancelle. E Stella subito la investe. — « O Parisina Malatesta, figlia — dell'Ordelaffa, sangue — di rubatori traditori e drude — .... color di vita più non hai, nè osi — fisar negli occhi miei gli occhi tuoi falsi. » — L'imprecazione tremenda prosegue sinchè dal parco giunge un suono di corni e il latrato dei cani. È Nicolò che torna dalla caccia; e Stella rapida fugge. Allegro è Nicolò, pei buoni frutti che la caccia gli diede; ma tosto la sua gajezza svanisce nel veder le faccie smorte e truci di Parisina e di Ugo. E li interroga, e Parisina gli ripete l'affronto che dianzi ricevette da una delle sue concubine. Chi ardì tanto? interroga Nicolò. — « Stella de' Tolomei » — gli grida la sposa — « Stella dell'Assassino, la malvagia — femmina, la rabbiosa — lupa.... » — Non può fini-

re. Ugo insorge furibondo. — « Ah serrate — ah soffocate quella bocca, padre — o io, se Dio mi dannà — farò che taccia. » — E poichè Nicolò aspramente lo rimprovera, — « Ah, meglio in selva vivere che in questa onta » — prorompe Ugo. — « Mi parto — alla ventura; e solo — il cavallo ti prendo. » — L'annuncio atterrisce Parisina. Ella scoppia in pianto. E nel silenzio che d'un súbito si abbatte, s'ode venir dalla loggia lontana il canto delle fanti:

Sapete perché grido guerra guerra?  
Perché pace non trovo al mio languire.  
Sapete perché grido serra serra?  
Perché le porte non mi vole aprire.

Così chiude il prologo bellissimo.



La Santa Casa di Loreto ci appare all'aprirsi del velario sul primo atto. Parisina vi è venuta per l'offerta. Tutto ella vuol donare alla Vergine nera, tutto ciò che possiede di più prezioso e di più caro. Le sue fanti l'abbigliano e l'adornano, nel padiglione che per lei fu eretto di fronte al tempio. Ella indica ciò che vuol portare: « .... Qual roba — mi metti? La più bella, la più bella, — quella di panno d'oro — foderata d'armellini; — e il mantello fiamengo, — gli zoccoli d'argento, — e la rete, e la borsa, e il vel

di Candia, — e tutte le collane al collo, tutti — alle dita gli anelli.... — .... ch'io mi porti — addosso quel che m'è più caro ». — Ma la Verde sa, sa che ciò ch'ella ha di più caro lo ha chiuso nel cuore; e glielo dice. — Dio mi salvi! — susurra Parisina. Non hai vergogna? E la Verde le risponde: — « Amor prese Vergogna per lo mento. — E, com'ei l'ebbe tocca, — ella si fece bianca. Sacramento — fu 'l bacio sulla bocca ».

S'odono, dall'interno del tempio, i canti sacri e le litanie. Parisina compie l'offerta; si spoglia, tutto offre alla Vergine, e rimane con una tonacella bianca e con i calzaretti di tela d'argento. Ma, ad un tratto, s'ode un clamore d'assalto e di battaglia. È una scorreria degli Schiavoni che, scesi alla spiaggia, si avanzano per rapinare la Vergine nera e mettere al suo posto il loro Idolo di bronzo. Parisina, le ancelle, si mettono affannosamente in ascolto; i chierici spauriti serrano i cancelli della Santa Casa. Ma uno dei combattenti sopraggiunge e rassicura Parisina. Ugo è alla testa dei difensori, e la sua vittoria è certa. Compare, infatti, poco appresso. — « Vittoria! Sia laudata » — egli grida — « la Regina del Cielo! — Abbiamo vinto. — Tutti gli assalitori sono in fuga ». — Parisina si assicura che non sia ferito, poi lo prende per mano e lo conduce ai cancelli del Santuario perchè anche lui faccia l'offerta: consacra alla Vergine la sua spada insanguinata.



Si prostrano entrambi, vicinissimi, il sacerdote benedice, e con la spada offerta tocca tre volte la spalla di Ugo per farlo cavaliere di Madonna Madre di Dio.... Ma allorchè i due giovani inginocchiati si levano in piedi, Parisina si scopre sulla candida veste una macchia di sangue. È Ugo che, prima, senza avvedersene, l'ha insanguinata. E qui s'inizia uno dei più belli dei più poetici dialoghi d'amore che si possano riscontrare nella nostra letteratura. Non voglio profanarlo riportandone qualche brano soltanto. Chi può, chi potrà, vada ad udirlo susurrare da Alda Borelli e da Ruggero Ruggeri; e lo rilegga nel libro, quando uscirà; e lo legga e lo rilegga chi non abbia anche la ventura di udirlo prima sulla scena. Dirò, solamente, che la chiusa dell'atto è da grande ed esperto autor di teatro. Parisina, pudica e sgomenta, non vorrebbe cedere alle proteste d'amore del figliastro.... (Già, le cronache direbbero altrimenti — affermano i dotti — e che fu lei, non più giovanissima, a sedurre il ragazzo.... Che importa? Poco, anzi nulla, mi cale della storia, se l'autore drammatico ha voluto così, se il poeta ha visto così: e se quell'autore e quel poeta mi dànno un'emozione profonda come raramente se ne provano in teatro!... Gli è che quell'autore drammatico e quel poeta son Gabriele d'Annunzio. L'esattezza storica potrò, se mai, chiederla a qualcun altro....) Parisina, dunque,

susurra: — « Ascolta. Aspetta. Dammi tregua. Vieni. M'inginocchio. Inginocchiati. Preghiamo ».\* — E s'inginocchiano, e pregano. Ma all'improvviso, con una veemenza unanime — dice il poeta — le due bocche aride si congiungono come per beversi o per divorarsi. Così congiunti, i due perduti a poco a poco si piegano sul fianco; sicchè l'una e l'altro toccano insieme con la gota il tappeto disteso su la nuda terra. L'uno accanto all'altra, senza disgiungere le labbra e le braccia, s'allungano nel letto dell'ombra per giacersi e morire. — E si chiude il velario; ed è uno dei più belli finali d'atto che la letteratura teatrale ci abbia offerti.



Siamo, al secondo atto, nella camera di Parisina in Belfiore, e da un lato è il gran letto chiuso fra le cortine. È in quest'atto che la tragedia giunge alla catastrofe: la scoperta, da parte di Nicolò, del tradimento e dell'incesto; ed è quello che ha la maggior presa sulla massa folta del pubblico, quello in cui il successo più si accentua e si accalora. Posso dire che l'atto precedente ha dato a me — e credo ad altri — una emozione più intensa, una gioia più pura? Posso dirlo sì: ma debbo riconoscere che anche in questo second'atto ci sono tesori di poesia (nella

prima scena, tra Parisina e la Verde, laddove Parisina rammenta, or tremebonda or come in uno stato di estasi, Francesca ed Isotta; poi nella scena che segue tra Parisina ed Ugo, allorchè questi racconta un altro incontro con la madre; poi ancora, quando i due amanti sognano e s'inebriano udendo il canto dell'usignolo) e che la scena finale — l'arrivo di Nicolò, la scoperta dell'inganno, il pronunziamento della sentenza di morte — se pure può apparire illogica nel suo svolgimento — (una chiacchierata per uno, ha detto qualche critico facilone) — e un po' troppo « letteratura » laddove forse dovrebbe essere più violento e rapido dibattito quando non volesse chiudersi soltanto con l'invettiva del tradito sul silenzio voluto o rassegnato dei colpevoli, è, nondimeno, di un'efficacia teatrale innegabile: e, in ogni modo, quando i versi sono *quei* versi, quando la poesia è *quella* poesia, è grande il godimento che si prova nell'ascoltarli, e immanicabile ne è l'effetto su una platea. Il successo ne è una prova: furono otto le chiamate entusiastiche che salutarono quest'atto.

Un brevissimo epilogo chiude la tragedia: e anche qui non è che poesia, della più pura e nobile e alata poesia, della poesia dannunziana. Siamo nella segreta della torre, dove si compirà il supplizio. Al di là dell'inferriata i due amanti, avvinti, si susurrano parole d'amore e di disperato conforto. — « C'ingi-

nocchiammo — due volte. Anco due volte — bisogna, o bello — o dolce amico, — bisogna a noi due volte — i ginocchi piegare. — La prima nel peccato, — la seconda nell'onta, — la terza nella morte, — la quarta nell'eternità.... » — Il ceppo è lì che li attende. È ancor notte. A mattutino il giustiziere verrà a mozzar le due teste. Ma Stella dell'Assassino, la madre, ha potuto penetrar nella prigione, e viene ad invocare il figliolo, a maledire l'amante, la femmina che lo ha perduto. — « Ma volgi il capo, volgi — almeno il capo, guardami una volta — sola ! Chi ti son io ? — chi sono ?... — Oh mala femmina, — lascialo ! Ti comando — di sciogliere il mio figlio ». — In vano, in vano ! Parisina abbandona le braccia, lascia libero l'amante. Ma Ugo non si muove, e la tiene avvinta. Ed ella inutilmente vuol sospingerlo verso la madre. Egli fa qualche passo e si ferma. Non può, non può. Non può giungere sino alla madre, non può ricevere, attraverso la grata, il bacio materno. « Altri suggellò le sue labbra per l'amore e per la morte. » La madre getta un urlo ; e appare il giustiziere con la scure, alta, che brilla....



Opera di poesia, l'ho detto, di superba poesia è questa *Parisina* dannunziana ; ma anche opera di teatro. Non solida, non qua-

drata, non perfetta come *La figlia di Iorio* e come la *Francesca*, ma di efficacia grande e sicura. I due successi di Roma e di Milano stanno a provarlo. E alla lettura, quando la tragedia sarà pubblicata, darà un godimento squisito, e parecchi brani saranno da porsi tra le pagine migliori scritte dal Poeta d'Italia.

Una esecuzione magnifica — uso questo vocabolo nel suo significato più letterale — è quella della Compagnia Nazionale. E poi che l'inscenatore fu Virgilio Talli, va a lui la prima parola di lode. Gli interpreti, tutti degni. Ammirabili, soprattutto, nella misura. Nessuno, mai, eleva di troppo il tono. Opera di poesia e poema d'amore volle che fosse il poeta questa tragedia: e col poeta si armonizzarono gli interpreti, anche quelli — il Calò e la signora Marchiò — ai quali sono affidate le parti più teatralmente drammatiche: Nicolò d'Este e Stella de' Tolomei. Direi che, entrambi, contengono lo sdegno, affievoliscono l'invettiva; e son parchi di gesti; ciò che è bene, data l'indole dell'opera, l'elevatezza e la nobiltà della sua forma verbale. In sommessà melodia canta l'amore di Ugo il Ruggeri, e i bei versi limpidamente sgorgano dalle sue labbra, in quella mezza voce che gli è propria e che aggiunge nuova grazia al verso dannunziano. Garbata è pure la signorina Urbani nel personaggio della Verde. Alda Borelli, infine, ha dato una nuova irre-



fragabile prova del suo talento e del suo intuito. Non credo che meglio si potrebbe impersonare la Parisina che il poeta ha creata, con maggior grazia, con più dolce e accorata poesia. E ammirabilmente ella dice il verso: cosicchè — l'ascoltavo stupito — non ci si accorge che sian versi quelli ch'ella dice, e insieme si sente che una poesia purissima esce dalle sue labbra.

Non so se gli scenari sieno belli. Mi paiono irragionevoli, in quella mescolanza di drappi e di tela dipinta a mosaico. Ma, indubbiamente, ottengono degli effetti. Assai belli i costumi.

20 febbraio.

LXXXVI.

*Enrico IV.*

Luigi Pirandello non mi incolperà di irriverenza — egli sa quanto ammiri il suo ingegno e che affettuoso rispetto io nutra per lui — se dirò che la prima rappresentazione di ogni sua nuova commedia mi fa ricordare l'avvertimento burlesco che nell'arena di un circo l'acrobata pagliaccio fa precedere ad ognuno dei suoi strabilianti esercizi: «Sempre più difficile!» Anzi, mi pare che tutte le sue commedie nuove dovrebbero essere precedute da un prologo brevissimo, così breve da non consistere se non in quella frase; un signore in *frak*, rappresentante l'autore, dovrebbe apparire alla ribalta e pronunciar queste quattro parole: « Signori, sempre più difficile!» Poi, su la tela. — Direte che sarebbe inutile; il pubblico sa già; ed è preparato; ed è per questo, o anche per questo, o soprattutto per questo, che ama e predilige Luigi Pirandello. — Già. Ma, buon Dio, se a questo

mondo non si facessero e non si dicessero che le cose utili o necessarie.... Ed anche sul teatro!

*Sei personaggi in cerca d'autore* era « ancor più difficile » delle commedie che l'avevano preceduta. *Enrico IV*, la tragedia che abbiamo ascoltata ed applaudita l'altra sera, è « ancor più difficile » dei *Sei personaggi*. Che cosa sarà mai *Vestiamo gli ignudi*, l'opera novissima uscita da quel cervello vulcanico in costante ebollizione e in irrefrenabile e fortunatissima eruzione di cui già si annunzia prossima la comparsa su la scena? C'è da sentirsi i brividi a pensarci: e insieme coi brividi un desiderio irresistibile di prendere il treno la vigilia della recita per correre ad assistervi là dove sarà rappresentata.

Perchè sì: si può amare o non amare il teatro pirandelliano; si può da molti predigerlo ed esaltarlo, da altri negarlo e distruggerlo con una estrema facilità di critica; si può rivolgersi tante domande: « È teatro? Il Pirandello segna una nuova via sulla quale si possa e si debba seguirlo? È il suo un teatro che rimarrà, o è destinato a sparire in brev'ora, come un fuoco d'artificio che brilla e si spegne senza lasciar traccie, arte d'eccezione che non segna un solco, che non infigge una pietra miliare, giocherello cerebrale che v'intontisce lì per lì e magari vi delizia ma che guai a volerci veder dentro,

a cercarvi un fondamento di verità psicologica, a sperar di rintracciarvi qualcosa di più del paradosso e del capovolgimento della realtà.... » Queste e tant'altre domande si possono fare; e per gli spettatori ed i lettori grossolani e superficiali, pei critici faciloni abbarbicati alle tradizioni, e per gli altri, sedicenti apostoli ed esaltatori soltanto di cert'arte sublime o trascendentale che non si sa quanti umani in ogni secolo potrebbero tentar di accostare, le risposte sarebbero — e sono — facili e pronte. Quanti ho udito affermare con una sicumèra da oracolo pagano: « Fra vent'anni il teatro del Pirandello sarà morto e sepolto, e non ne rimarrà traccia su la scena! » A predir l'avvenire non si spende nulla e nulla s'arrischia. — Perchè sì, dicevo, si può amare o non amare il teatro pirandelliano, ma ci si accorre, con una curiosità che aumenta per ogni sua nuova commedia, con un desiderio che si fa sempre più intenso, con la convinzione di trovarsi ogni volta di fronte a qualcosa di nuovo, di impreveduto, di diverso, con la coscienza di aver sempre dinanzi a sè il frutto non solo di un ingegno singolare ma ben anco e ben più di un originalissimo ingegno. Prima di lui, questo non c'era; è la onesta conclusione a cui tutti debbono venirne, gli amici e i nemici, gli esaltatori e gli avversi; anche quando pare che il tema o lo spunto non sieno novissimi: *Non è una cosa seria*, per

esempio. E l' *Enrico IV*? Pazzi e finti pazzi sulla scena ne abbiamo visti parecchi; ma *Enrico IV*, pazzo e finto pazzo, è cosa novissima, tra le più originali che il teatro ci abbia date. — Mi pare che, non fosse che per questo — ma c'è dell'altro, e ben altro! — s'ha da cavarsi il cappello e inchinarsi. — Cosicchè.... — (ma sì, farò anch'io una profezia, visto che nulla costa e che nulla si arrischia) — cosicchè io penso che, nelle condizioni attuali del nostro teatro, se qualcuno dei nostri più illustri o più desiderati autori drammatici attivi ed operanti più non producesse e non desse più nuove opere alla scena, molti e molti se ne dorrebbero, sì, grande sarebbe il rammarico per l'improvviso silenzio; ma non si formerebbe una lacuna, non si avrebbe l'impressione che qualcosa d'un súbito venisse a mancare, che di una forza e di una voce graditissime al pubblico non solo, ma utili all'arte, e per certi aspetti forse necessarie nel momento attuale ch'è indubbiamente di transizione, noi saremmo d'un tratto privati. Tutto questo, invece, avverrebbe se il Pirandello d'improvviso tacesse. Al nostro teatro mancherebbe qualcosa. Qualcosa che nessun altri saprebbe sostituire, mettere al suo posto.... Perchè i discepoli, o i così detti discepoli.... Ma no! Perchè immalinconirci? Splende un sì bel sole!... E rassicuriamoci. Or son due anni Luigi Pirandello, non so in che momento di



malinconia o di dispetto, disse e fece pubblicar nei giornali che non scriverebbe più per il teatro. Avete visto? Dopo quell'annunzio son già venute alla ribalta due o tre commedie, e tre o quattro altre già sono annunziate. Bene. E grazie, amico Pirandello!

— «Chiacchierone! chiacchierone! — (è la voce della mia più bella lettrice) — chiacchierone! E dell'*Enrico IV* non ci dite nulla?»

Mia bella signora, volete che ve ne racconti la favola? Ma non sapete che «raccontare» una commedia non è facile, ed è difficile, per qualcuna è impossibile, «raccontarne» una di Luigi Pirandello? Raccontarla bene, s'intende, così da non guastarla, da non deformarla, ma da farne scaturire ed intendere il significato, l'intimo e più riposto significato. (E badate — prima parentesi — il significato di una commedia pirandelliana è quasi sempre molto «riposto»; talvolta, bisogna andarvelo a cercare col lanternino.) (Seconda parentesi: non so se so raccontar bene una commedia. E ho un dubbio crudele: di saper raccontare abbastanza bene le commedie che mi piacciono; di raccontar male quelle che non mi piacciono.... Sono di questa opinione anche gli autori che non lodo....)

Be', tenterò, signora bella, non di raccontare l'*Enrico IV*, chè me ne sentirei incapace — per lo meno nel poco spazio di cui dispongo — ma di darle, col minor numero di

parole possibile, una pallida, pallidissima idea di ciò che forma il nocciolo dell'azione.

*Enrico IV* è un signore romano che, prendendo parte vent'anni fa ad una cavalcata storica nel costume di Arrigo IV di Germania (sa, quello che andò a Canossa), fu disarcionato, battè della nuca sul selciato, e impazzì. L'innominato signore era, poveretto, innamorato di una fanciulla, la marchesina Matilde Spina, la quale lo aveva respinto per accettare invece la corte del barone Belcredi. E la marchesina gli era al fianco, in quella cavalcata, nelle vesti di Matilde di Toscana; e dietro di loro, nel costume non so di chi, cavalcava il Belcredi. Questo mascalzonaccio, a un certo punto del percorso, per gelosia e per odio dell'innominato, aveva punto con la sua spada il cavallo di lui. Ecco la causa del capitolombolo e della sopravvenuta pazzia. Ma la puntura non fu vista da nessun altri che dalla vittima. « Oh bella! Proprio da colui che gli voltava le spalle? » direte. E che importa? Non importa al Pirandello e non deve importare a chiunque sappia chiedere al Pirandello ciò che s'ha da chiedergli, non ciò che si ha il diritto di chiedere a Tizio od a Mevio. Questa ed altre cosette — che vi dirò — chiedono — appunto — qualche spettatore e qualche critico all'autore dell'*Enrico IV*; e fanno pena.

La follia di *Enrico IV* consiste nel credersi Enrico IV redivivo. E poi che è ricchissimo

non lo mettono al manicomio ma in una sua villa umbra grandiosa e fastosa, ove gli arredano una sala del trono e gli pongono attorno a custodirlo degli infermieri nei costumi del mille che si fingono degli armigeri e dei vassalli. La sua follia dura dodici anni. Allo scoccar dei quali egli rinsavisce, di colpo. Ma, tutto ben considerato, gli par che gli convenga di fingersi ancor pazzo. A che gli varrebbe il ritornare nel mondo? La donna che amò, egli lo sa, si è sposata con qualcuno, ebbe parecchi amanti, di cui l'ultimo, l'attuale, è quel barone Belcredi della puntura. Tornare a vivere nel suo mondo, per essere evitato, o temuto, o deriso, e, certo, chiamato ancora e sempre Enrico IV? No, meglio continuare ad « essere » pazzo, per tutti. E divertirsi a osservare, a studiare la vera pazzia di quelli che pazzi non sono, cioè che la gente non considera tali. Così passano altri otto anni di finta pazzia e di clausura.

« È possibile? » insorgono a dire quei tali critici e quei tali — pochissimi invero — spettatori ai quali dianzi accennavo. Se un pazzo rinsavia, non gli par vero di dirlo, di dimostrarlo, di correr fuori, di liberarsi, ecc. E ripeto: che importa? Possibile o no — e tutto è possibile, chè quanti siamo nel mondo siam tutti uguali e tutti differenti l'uno dall'altro — l'accetto, perchè mi viene da un artista, da un grande artista, che ha qualcosa da dirmi, e questa finzione — dato che

una finzione essa sia — gli serve, gli abbisogna per espormi il suo sistema filosofico e per compormi un'opera d'arte che non sarà forse di quelle ch'io prediligo — dirò più esattamente: che non sono in grado di prediligere — ma che mi appassiona, che mi affascina, che ascolto sbalordito, e che mi diverte, nel senso più alto e più nobile della parola.

Quando scoccano gli otto anni della finta pazzia arrivano al castello, in comitiva, Matilde con la figliola Frida e il fidanzato di questa, ch'è un nipote di Enrico IV — figlio di una sorella sua — e l'amante di Matilde, quel Belcredi che sapete. Conducono con loro un alienista, per compiere un voto della sorella di Enrico, morente: ch'egli tenti, ancora una volta, di ridargli il senno. E per essere ricevuti dall'imperatore debbono vestirsi dei costumi del mille. La donna ridiventa Matilde di Toscana. Ma, ahimè, quanto mutata, dopo vent'anni! I capelli ch'eran corvini son ritinti in biondo; e in vano il belletto tenta di coprir le rughe e di ridar freschezza al suo viso. Enrico li riceve. E come si diverte, lui pazzo, con quei savi, e come sa mantenersi in carattere, e come devono fingersi pazzi i savi per secondarlo, per ascoltare le sue invettive contro Gregorio VII che lo ha trascinato a Canossa; e com'è divertente quel vecchio alienista dall'accento e dalle cadenze napoletane che lo osserva e lo



RUGGERO RUGGERI  
in *Enrico IV.*





studia!... Il pubblico è in visibilio: e il primo atto ha un successo clamoroso.

Ahimè, sono ancora al prim'atto, bella signora! E dovrei essere alla fine della mia Cronaca!... Precipito, mi perdoni. E vada ad ascoltar la tragedia — la buffa tragedia — non appena sarà annunciata costà. E se Enrico IV sarà il Ruggeri ella tornerà a riascoltarla un'altra sera.

La scena dell'inganno si ripete — sotto altri aspetti, naturalmente — nel second'atto. Ma la nausea sale alla gola di Enrico dinanzi allo spettacolo che i sopravvenuti hanno offerto ai suoi occhi. Quella donna ch'egli idolatrò fanciulla, la rivede ora, così ridotta, bagascia blasonata, accompagnata dall'ultimo amante, il suo proprio assassino. E, a colmare il suo sdegno, a ravvivare completamente il ricordo della sua giovinezza e del suo amor disperato, ecco Frida, la figliola di lei, ch'è la reincarnazione della Matilde d'un tempo! Allora sbotta. Non con essi, ma allorchè tutti i visitatori sono usciti, coi quattro vassalli suoi infermieri, e rivela la verità: « Non sono pazzo, non lo sono più da otto anni, e da otto anni vi gioco, e gioco con la verità e con la vita! » I vassalli, stupefatti, non capiscono, sbalordiscono.... E questa scena che chiude il second'atto è di una originalità e di una bellezza squisite. — Il gran pubblico acclama ancora l'autore, come lo acclamerà alla fine del terzo, in cui è la rapida catastrofe.

Il medico alienista ha detto che questo tentativo è da fare: ridare al malato il senso della distanza, degli ottocento anni che sono trascorsi. Nella sala del trono son due nicchie, una delle quali è chiusa da un grande ritratto di Matilde nelle vesti della Contessa di Toscana. Là, in quella nicchia, si porrà Frida, in quelle vesti; e chiamerà Enrico, e poi súbito comparirà la Matilde d'oggi. La straordinaria impressione ch'egli riceverà da questo colpo di scena gli riaprirà la mente. E così fanno. Per un attimo Enrico cade nell'agguato. Ma al súbito apparire di Matilde, del Belcredi e di tutti, egli comprende. E l'idea della vendetta feroce tosto lo invade. Afferra Frida, e rivela ch'egli non è più pazzo, e grida che si prenderà la giovinetta, ch'è la Matilde rediviva, la fanciulla che egli ha amata e che gli s'è rifiutata: questa, in cambio!.... Un tumulto. Il Belcredi si precipita per salvar la giovinetta. Enrico sguaina la spada e lo trafigge. Fuggono tutti, per portar via l'agonizzante. Ed Enrico si riassiede sul trono. Sarà pazzo di nuovo, e sinchè avrà vita. Per forza, adesso.

So, signora bella, di non aver detto nulla che valga a far comprendere il perchè, il significato e il valore grande della nuova opera di Luigi Pirandello. Ma non so quanti narratori di favole sceniche potrebbero — in breve spazio — farlo comprendere. Come quasi tutte le opere di questo strano drammaturgo,

bisogna udirla dalla scena, o leggerla con raccoglimento. Si capirà allora che questa è la variazione novissima di un vecchio tema pirandelliano, che gli è caro, e ch'egli ha trattato in opere precedenti; specialmente in *Sei personaggi in cerca di un autore*. C'è qualcosa di più vero della realtà, ed è la fantasia; e ogni uomo — lo dice il protagonista di quella commedia — non è quello che è ma quello che appare agli altri; ciascuno di noi si crede «uno» e non è vero; è «tanti» secondo tutte le possibilità d'essere e di apparire che sono in noi. — E si capirà il fascino che emana — sia pure in grado diverso dall'una e dall'altra — da ogni opera scenica di questo scrittore nostro che ha creato un teatro suo, tutto suo, e inimitabile.

L'esecuzione scenica dell'*Enrico IV* è superba. Dà la prova di ciò che si può ottenere da un complesso di ottimi attori disciplinati e ben diretti. La signora Marchiò e la signorina Urbani, il Calò, l'Olivieri, il Pettinelli, il Tofano, il Besozzi, furono degli interpreti ai quali non saprei rivolgere un appunto, ma sento, anzi, di dover le lodi più ampie. Quanto al protagonista, il Ruggeri, non v'è da dire che questo: il suo fu un trionfo. E raramente un trionfo fu più meritato.

27 febbraio.

LXXXVII.

« *Tenerezza* » di Enrico Bataille.

« Un critico spietato sarebbe forse capace di dire che Enrico Bataille è morto a tempo ». Così scrisse or è una quindicina di giorni, allorchè giunse da Parigi la notizia della morte improvvisa del commediografo illustre, un giovine scrittore che va prendendo rapidamente e audacemente uno dei primi posti nella schiera dei critici milanesi. E scrisse giusto. Anzi, a costo di apparire soverchiamente spietati, si può dire che, per la sua fama, il Bataille è morto tre o quattro anni troppo tardi. Poichè se, giudicando secondo dei criterii di arte rigidissimi, è lecito affermare che la sua decadenza era cominciata con due commedie che pur furono — e rimangono — due grandi successi scenici, *La donna nuda* e *La vergine folle*, — due commedie in cui si trovano ancorà dei lampi di un talento drammatico singolare, ma che son due grovigli farraginosi — e che



tale decadenza si era accentuata in *La Falena*, ne *Gli astri*, ne *Lo scandalo*, non è dubbio che le ultime opere sue, molte, troppe, venute alla ribalta negli ultimi tre anni — dalla ripresa teatrale dopo la guerra — sono men che mediocri, qualcuna assolutamente indegna di chi aveva dato al teatro *Maman Colibri*, *Poliche* e *La marcia nuziale*. Enrico Bataille lavorò troppo e frettolosamente, quasi a rifarsi dei quattro o cinque anni durante i quali la guerra aveva imposto a lui e a tutti i commediografi francesi il silenzio, oppure era ammalato e cerebralmente stanco? Certo è che *L'Amazzone*, *Sorelle d'amore*, *L'uomo dalla rosa*, *Tenerezza*, *Il possesso*, *La carne umana*, uscite fuori in un brevissimo spazio di tempo — era persin con stupore che, da tre anni in qua, si leggeva ogni tre o quattro mesi nei giornali la notizia di una sua nuova commedia rappresentata a Parigi — sono tutte delle opere inferiori di troppo a quelle che le avevano precedute, che nulla aggiungono alla fama del Bataille, anzi molto potrebbero toglierle se non fosse obbligo nostro il considerarlo quale uno degli artefici più squisiti e più delicati della scena francese, e se le tre commedie che ho ricordate, *La marcia nuziale*, *Poliche* e *Maman Colibri* non fossero tra le più belle, più forti e più significative che il teatro di oltr'Alpe ci ha dato negli ultimi vent'anni.

Ora è venuta a noi *Tenerezza*; e il pub-

blico non le ha fatto, nè poteva farle buon viso. Non glielo poteva fare, sì grande è la sua debolezza intrinseca, sì povero ne è il contenuto, sì gravi e appariscenti ne sono i difetti tecnici, sì artificioso e stentato n'è lo svolgimento. Forse, in quel Barnac protagonista della commedia — commediografo illustre e stanco e al declino come artista e come uomo — il povero Bataille aveva ritratto un po' di sè stesso; e poi che *Tenerrezza* appariva ad una ribalta italiana pochi giorni dopo l'annuncio della sua morte, chi sa certe tragedie e le sa comprendere ristette dal disapprovare e si sentì, piuttosto, mosso a pietà. Ma non son molti che sanno....

Ho detto che troppo gravi e appariscenti sono i difetti tecnici e troppo artificioso e stentato è lo svolgimento di questa commedia. Sentite. Barnac, più che cinquantenne, ha per amante un'attricetta di vent'anni; la sua vita intima è ormai fatta di questo amore senile; ed egli crede che la piccola Marta gli sia fedele e devota. Un brutto giorno, per un mezzuccio da commediografo principiante — una frase sfuggita ad un amico — egli viene a scoprirne l'infedeltà. Ella ha un amante. Chi? Lo chiede invano all'amico, che non vuol rivelarne il nome. «Ebbene — udite! udite! — dimmi almeno l'iniziale di quel nome», egli implora. E tanto insiste che l'amico, pur di togliersi al supplizio, traccia con un lapis su di un pezzo di carta la prima



HENRY BATAILLE.



lettera dell'alfabeto che gli si affaccia alla mente: una J. — Che fa allora l'illustre Barnac? Poi che ha due conoscenti il cui nome comincia con una J, li convoca in casa sua pel giorno dopo, a distanza di un'ora l'uno dall'altro. Poi finge di dover lasciare Parigi, d'improvviso, e incarica Marta di ricevere le due visite e di scusarlo. Ma dietro l'uscio, anzi dietro le cortine soltanto perchè odano meglio, ci saranno due signorine stenografe, postevi da lui, perchè scrivano esattamente tutte le parole che nei due colloqui saranno pronunciate....

Qualcuno fra chi mi legge crederà che io inventi; e che inventi una scempiaggine per parodiar *Tenerezza*, per irridere al suo autore. Ebbene, si disinganni. Io non so inventare: parrà strano, neppure delle scempiaggini come quella. — E proseguo.

La scena, anzi le due scene, si svolgono nel second'atto così come l'illustre Barnac aveva predisposto. I due J arrivano, l'uno dopo l'altro, e Marta li riceve, e scusa l'amico che ha dovuto improvvisamente partire per una cerimonia ufficiale alla quale non aveva creduto di dover partecipare. Ci è stato costretto. I due giovinotti non se n'hanno per male. Anzi! Sono intraprendenti, ognuno a modo suo; Marta è tanto carina, ed essi sanno che non è uno stinco di santo. Tentano dunque.... Ma che! Marta, benchè — tanto giovane! — monella e sbarazzina, li



mette entrambi al dovere con poche ma fiere parole. Ama Barnac, gli è devota e fedele. E quella è la porta! I due se ne vanno. E dietro l'altra porta, ricordatelo, anzi dietro due semplici cortine, stanno le due stenografe e fanno il dover loro. Nè accade — vedete un po'! — che Marta passi quell'uscio, o sollevi le cortine, o le tocchi.... Che se poi con una delle due J, se non con tutte due, non eran parole ma silenzi, che avrebbero fatto le due stenografe? Ch'io sappia, Gabelsberger non ha spinta la sua invenzione sino alla stenografia del silenzio.... Be', tutto per lo meglio: e l'illustre Barnac bacerà quelle cartelle piene di geroglifici: quei geroglifici gli diranno che egli non è della stirpe di Menelao. Perchè egli è convinto di questo: o si è becco con una J o non lo si è. Le altre lettere dell'alfabeto non contano....

Ahimè! Perchè mai le due signorine stenografe, uscite le due J, non se ne sono andate anch'esse? Il loro compito non era finito? Non avevano adempiuta la loro missione? L'illustre Barnac non aveva date istruzioni precise? Se c'era un amante, un traditore, doveva essere una di quelle due J. Se entrambe se ne andavano senza aver nulla concluso o nulla rivelato, non c'era una ragione di trattenersi più oltre.... « Surtout pas trop de zèle », è appunto un francese che lo ha detto.... Ebbene, nossignori, le due damigelle si trattengono ancora dietro le cortine,

e ne vedono.... no, ne ascoltano — e ne stenografano — delle belline! Prima è un giovinottino, uno studentello. Aveva mandato al Barnac un albo perchè vi scrivesse l'autografo, ed ora viene a riprenderlo. E trova Marta, che conosce, che ammira, che sogna di notte. Glielo dice, ingenuamente, e cerca l'autografo anche a lei. Marta, monella e sbarazzina.... Mi capite. Il frutto acerbo. Chi sa, dei fiori d'arancio da cogliere,... Sì, scriverà l'autografo; e il Cherubino venga a riprendere l'albo domani, alle due, a casa sua, di lei.... (Dietro le cortine si stenografa, diligentemente....) Poi vien l'amante, il vero, l'autentico, che si chiama Sergyll, ed è un volgare cabotino del cinematografo. Come ci viene, perchè ci viene, lì, in casa di Barnac? E perchè — con una telefonata preventiva — Marta ce lo lascia venire? Evidentemente perchè le due signorine possano stenografare.... Ah, povero Bataille!

Allorchè Sergyll se n'è andato arriva Barnac, con i foglietti della stenografia già tradotta e copiata in bella calligrafia. E abbiamo la « scène à faire »; nella quale, però, c'è un po' del buon Bataille d'un tempo ormai lontano. Sta in ciò che dice Marta, allorchè è riuscita a vincere la sorpresa e lo sgomento. Non è nuovo, ma è giusto, ed è detto bene. « Ti amo — questo è il succo — non amo veramente che te, e per te ho una devozione che è ancor più dell'amore, una tenerezza che è

assai meglio dell'amore. Ti amo, e, anche, mi piaci. Ma non mi basti. Ho vent'anni. La mia carne è giovane. E, ogni tanto, è più forte di me, ho bisogno di una bocca giovane, di due braccia che stringano sino a soffocare. Che importa? Che conta? Ti dò della felicità, ti dò dell'ebbrezza? Perchè non ti accontenti? Perchè vuoi sapere? Ti basti questo: messa al bivio, fra te e chiunque, sei tu che sceglierai.... » Ripeto: non è nuovo: ma è giusto, e Marta lo dice bene, assai meglio, naturalmente, ch'io non abbia saputo dirlo. Soltanto che, per arrivarci, avete sentito a che po' po' di roba abbiamo dovuto assistere!

Con quel discorso caldo, sincero, fatto di verità insieme e di poesia, la commedia potrebbe, dovrebbe essere finita. È un discorso — diciamo meglio è una confessione e uno sfogo — che ne giustificherebbe anche il titolo. Ma, si sa, una commedia che si rispetti.... commercialmente dev'essere di almeno tre atti. E il Bataille ne ha combinato un terzo. che è nella sostanza se non nella forma il più misero dei tre. Il Barnac, che alla fine del second'atto, allorchè ebbe la prova.... stenografica del tradimento, ha scacciato Marta e le ha chiuso l'uscio sul viso, la richiama dopo due anni, ancorà con un pretesto, per dirle che all'amore può essere sostituita la tenerezza; e ch'ella, pur amando altri, pur essendo l'amante di altri, può essere per lui, ormai vecchio e malato, l'amica devota che

verrà a vederlo ogni giorno, a tenergli compagnia, a portargli un sorriso, a recare un po' di gajezza nella sua casa, chè sempre dovrebbeb'essere così, di tutti gli amanti, quando l'amore è morto: il che, vorrete ammetterlo, è una ingenuità se non è l'assurdo addirittura.

Povera, misera e artificiosa commedia è questa *Tenerezza*, e brevissima ne sarà la vita su la scena italiana, come assai breve essa fu su quella francese.

Maria Melato fu una Marta sobria e delicata; sobria, e di questo soprattutto mi piace lodarla, nelle scene del primo atto nelle quali ella deve apparire la monella della quale l'illustre uomo maturo s'è incapricciato; delicata nella confessione del second'atto alla quale ho accennato, e ch'è forse quanto v'è di meglio nella commedia. E un Barnac veramente degno di lode fu Ernesto Sabbatini: dignitoso pur nell'ira e nel dolore dell'uomo quasi vecchio e tradito dalla giovine amante, contegnoso pur nel disporre l'agguato puerile contro l'infedele; così che il pubblico non sentì quanto di ridicolo ci fosse nel personaggio ch'era chiamato a rappresentare, quanto di grottesco nella situazione scenica ch'egli, dall'autore, aveva l'incarico di architettare.

*Tenerezza* è passata e passerà su le scene italiane senza infamia ma altresì senza lode, a provarci la persistente progressiva deca-

denza di uno scrittore che, indubbiamente, fu una delle forze più valide del teatro francese negli ultimi trent'anni. Gli accorti importatori vorranno regalarci anche le ultime due opere sue, che non hanno resistito sul cartello neppure a Parigi, se non qualche settimana? C'è da aspettarselo, dati gli impenetrabili misteri dell'importazione teatrale.... E non sarà allegro il doversene occupare.

13 marzo.



LXXXVIII.

*Una bega romana. - Arnaldo Fraccaroli e  
il critico filosofo. - Carlo Goldoni stroncato. -  
La nuova « Manon ».*

Ho trovato Roma in subbuglio arrivandovi giorni or sono. Badiamo: il subbuglio non era nè in piazza nè a Palazzo Viminale, nè a Montecitorio o a Palazzo Madama, nè — Iddio ci guardi — alla Reggia o in Vaticano. No, era semplicemente nel campo teatrale, anzi, meglio, in quello della critica teatrale. Ma c'era di che, perdincibacco! La Compagnia diretta da Dario Niccodemi — ch'è diventata adesso, pur rimanendo quella di prima, la Compagnia stabile, o semistabile romana (così « semi » che tra un par di mesi se ne andrà nell'America del Sud) e ha preso dimora nel bel teatro Argentina (un'Argentina ne tira un'altra) aveva rappresentata, nuova per il pubblico dei quiriti, la *Morosina* di Arnaldo Fraccaroli. Serata burrascosa: applausi, fischi, colluttazioni, pugni, e

persino un arresto. Il giorno dopo nella critica — che è vasta e poderosa (mi assicurano che la capitale è deliziata da diciassette giornali quotidiani!) e tutta affidata ad uomini insigni — una quasi unanime stroncatura dell'opera fraccaroliana. Una stroncatura coi fiocchi, completa; così completa da non mancarvi neppure una nota che, per essere abituale in alcuni censori romani, non è men giusta e delicata; questa: « la *Morosina* fu un gran successo milanese, e si capisce; quei mercanti di stracchini!... Ma a noi romani non ce la fanno, e le scempiaggini Roma le fischia! » Così giusta — ho detto — questa nota, che nessun critico milanese, ch'io mi sappia, ha mai osato di chiedere: « Siete ben certi che Roma le scempiaggini le abbia fischiate tutte?... » Si sa, anche i grandi maestri possono incorrere in dimenticanze, talvolta in qualche distrazione; ma rimangono ugualmente dei grandi maestri. E ben a ragione un giovine critico romano, autore drammatico a Roma sempre calorosamente applaudito, cominciava la sua recensione su di una commedia francese la sera innanzi acclamata con queste saggie parole: « Come negare ancorà che il pubblico romano abbia raffinato singolarmente la sua sensibilità e appaia ormai dotato di un'acutezza critica e di una immediatezza nella valutazione dell'opera d'arte quale *nessun altro pubblico* ci sembra possa oggi vantare?... » Ho lette queste ri-

ghe, ve lo confesso, con molto compiacimento, rallegrandomi che certe verità ci sia qualcuno che ha il coraggio di dirle. E di scriverle. E di stamparle.

Cosicchè, io che della diversità di giudizi tra pubblico e pubblico in Italia su una stessa opera teatrale non mi ero mai stupito da più di trent'anni in qua, e l'avevo sempre attribuita più che ad altro al caso, rarissimamente a una differenza di gusti e di tendenze, talvolta al valore di interpretazioni differenti, non mai — per lo meno riferendosi alle città principali ed ai teatri più importanti — a un diverso grado di intelligenza, di educazione, di potenza di comprensione nei varii pubblici, io — dicevo — ho dovuto, dopo le sentenze pronunziate ed i fulmini lanciati dalla critica romana, convincermi ch'ero in errore. Non più Bononia ma Roma docet: e Roma soltanto può docére.

Poteva, doveva convincersene anche Arnaldo Fraccaroli. Nossignori. Che cosa gli trilla — non so se sappiate ch'è un uomo che ha l'argento vivo nelle vene — invece di andarsene la mattina dopo quel putiferio a fare una bella gita ad Anzio o a Frascati, oppure una gustosa colazione in un'osteria de'li Castelli, si è messo a tavolino e ha scritta una lunga lettera polemica in istile fraccaroliano, poi l'ha fatta pubblicare in un gran giornale della città. Stile fraccaroliano — per dire la verità — nella prima parte

soltanto di quella lettera. Poi la penna — diciamo la penna — gli ha presa la mano, e, forse un po' troppo sul serio, ha detto, o press'a poco, che i critici romani sono, salvo due o tre eccezioni, una massa di beoti, i quali non hanno capito « quel che c'è in *Morosina* di poesia e di passione, e di contenuto ardore, e di ostacoli creati per il gusto di superarli, e di significato vero.... » Potete immaginare che cosa è accaduto. È accaduto ciò che, certamente, anche il Fraccaroli doveva aspettarsi e si aspettava senza dubbio: l'iradiddio! I critici hanno replicato, menando botte da orbi: ed io, vi dicevo, son capitato a Roma in pieno subbuglio....

Non mi riporrò qui il vecchio eterno problema: ha diritto l'autore di polemizzare con i suoi critici? — Nè l'altro, più piccino e più pratico: conviene all'autore di polemizzare con i suoi critici? — No, non ne varrebbe la pena. E poi, lo scopo della mia nota di cronaca non è questo; è un altro, che ora vi dirò perchè mi pare superlativamente interessante.

Nella lettera polemica del Fraccaroli io lessi un periodo che mi riempì di stupore, anzi di sgomento. Egli diceva ad Adriano Tilgher, critico drammatico del nuovo giornale *Il Mondo*: jeri voi avete stroncato Goldoni, oggi stroncate me; bene; mi fa piacere di trovarmi in compagnia di Carlo Goldoni.

Capperi, esclamai, c'è un critico in Italia

che stronca Goldoni? Sia pure un critico filosofo (il Tilgher si chiama da sè stesso filosofo) che stronca colui che tutti amammo, adorammo sin qui, e reputammo un grande maestro, o appunto perchè si tratta di un critico filosofo, il fatto è singolare.... ma che dico? è conturbante! E, lo capirete, corsi a cercare la stroncatura tilgheriana. Eccola. La Compagnia di Dario Niccodemi aveva rappresentato *Il Ventaglio*, e il critico filosofo ne aveva dato conto con queste poche ma fiere parole: «Avemmo occasione l'anno scorso di esprimere il mediocre entusiasmo che in noi suscita *Il Ventaglio*, e, in genere, tutto il teatro del commediografo veneziano, così convenzionale nella sua apparente naturalezza, così superficiale e mediocre nella sua apparente vivacità, così privo di vera forza espressiva e stilistica, e non intendiamo ripeterci ».

Ahimè, l'anno scorso! Adriano Tilgher aveva espresso l'anno scorso il suo mediocre entusiasmo.... Come, dove trovare, adesso, l'articolo dell'anno scorso, per leggerlo, per sapere, per apprendere, per correggermi le idee nella mia povera testa?... Me ne stavo così, conturbato ed incerto, allorchè passò uno strillone vociando *Il Mondo* uscito allora allora. Mi precipitai su di lui. Chi sa, mi dissi, ci sarà una risposta al Fraccaroli, e nella risposta, forse, un accenno.... Ah, con che emozione apersi il giornale e lo scorsi. Ma súbito



trovai. Ecco quel che lessi sempre più sbalordito: « *Sissignori, ho stroncato Goldoni. Io non ho mai nascosto la mia cordiale antipatia per questo mediocre artista così superficiale e inespressivo. Io sono convinto che una revisione degli schemi critici sui quali da troppo tempo ci si adagia, butterà giù Goldoni dal suo piedestallo di cartapesta, ed eleverà in alto, molto più in alto, due artisti sui quali in oggi si suole passare en glissant: Alfieri e Metastasio. — Tra i miei progetti c'è quello di lavorare a quest'opera di revisione critica. Dimostrerò allora, spero, che Goldoni non inaugura nessuna nuova età, ma, tutt'al più, chiude e perfeziona quella della commedia dell'arte, nel solco della quale egli procede* ».

Ve lo confido: la mia emozione fu tale che credetti di venir meno. Mi appoggiai al muro; chiusi gli occhi. E, fenomeno stranissimo, mi vidi passare dinanzi il Burbero, l'Avaro fastoso, la Locandiera, i quattro Rusteghi, la Puta onorata, e credetti di vedere la Casa nova e il Campiello.... E mi parve che la Casa fosse nova davvero, e il Campiello pieno di sole, e che la Locandiera, i Rusteghi, il Burbero, l'Avaro fossero vivi, vivi, vivi....

Ahimè, non era che un sogno, peggio, un turbamento dello spirito.... Ma mi rimisi in breve; e tornandomene a casa, mogio mogio, mi dicevo da quel brav'uomo sensato ch'io

sono: Oh, che Adriano Tilgher, critico filosofo, faccia in fretta ad attuare il suo disegno! Sono vecchio ormai, e non vorrei morire prima che il suo libro sia pubblicato. Al mondo di là, dove la vita è lunga, voglio andarmene con delle idee nette e precise, con dei convincimenti indistruttibili; questo, tra gli altri: Goldoni non ha inaugurato una nuova età, ma — e tutt'al più — ha chiusa e perfezionata (ah, canaglia! perfezionata!) quella della commedia dell'arte.... E quest'altro: Non si deve esaltare il Goldoni e passare *en glissant* sull'Alfieri e sul Metastasio, per la stessa ragione che sarebbe incógruo il dire: «a me non piacciono i tortellini in brodo, mi piace invece sentir suonare il violino....»



Ho udita a Roma una commedia nuova interessante, *Il pescatore d'ombre*, di un giovanissimo autore francese, Jean Sarment. E, per la completezza di queste Cronache, varrebbe la pena di parlarne. Non che sia — o mi paia — una rivelazione, pressochè un capolavoro, come l'ha definita quasi unanime la critica romana (ah, questo eterno dissidio tra nord e sud!) • ma perchè, indubbiamente, è un'opera fuor del comune, che rivela nel suo autore un uomo che non vuol mettersi

sulle vie battute (battute in Francia soprattutto!); ed anche perchè la Compagnia di Dario Niccodemi l'ha offerta al pubblico in un quadro squisito, con una interpretazione degna di gran lode, nella quale si è specialmente rivelato, o riconfermato, attore di doti singolari un giovane, il Cimara. Ma lo spazio mi manca. Rimando dunque ad una prossima Cronaca. Quel poco spazio che mi resta ho l'obbligo di dedicarlo alla nuova *Manon* che Giuseppe Adami ha voluto portar su le scene.

Mi è cascato dalla penna un « ha voluto », e non lo cancello. — Perchè ha voluto? Me lo chiesi quando questa *Manon* fu annunciata, me lo chiedo dopo averla ascoltata. Il mio *dada*, sissignori. Il teatro d'oggi deve riprodurre il nostro tempo. L'eccezione la faccio pel poeta. Per un'opera di poesia, di alta poesia, egli ha il diritto di cercar temi e motivi nel passato, di risalire al 700, al 300, al 1000, alla favola. Ma un commediografo di molto valore come l'Adami — che non è e non posa a poeta eccelso — e che ha già saputo dimostrare con bellissime prove di aver delle idee nel cervello e di sapersi guardare d'attorno, da che strano desiderio fu mosso, da quale illusione fu sedotto, nell'accingersi a riportare *Manon Lescaut* su la scena? — Poi che è un intimo mio e poi che grandemente apprezzo il suo ingegno, io lo prendo a quattr'occhi — sia pur qui, su la carta stampata — e gli chiedo: « Dimmi, pen-

sando a *Manon*, non è il librettista che, senza che tu te ne accorgessi, ha preso il sopravvento sul commediografo? Tu sei, tutti lo sanno, uno dei più apprezzati e ricercati autori di poemi per musica, e *Manon* è forse una delle figure sceniche che più ti avrebbero sedotto per uno dei tuoi poemi. Ci hai fissato su il pensiero, te ne sei innamorato. Ma poi che non c'è speranza, almeno per ora, di rifare una *Manon* musicale dopo quelle del Massenet e del Puccini... pensa e ripensa e torna a ripensarci.... non hai saputo più staccartene, e hai finito con lo scrivere una commedia.... Oppure — o altresì — qualcos'altro ti ha tentato: dare a Maria Melato, l'attrice che giustamente più ami e prediligi pel suo valore e perchè fu sin qui la più preziosa delle tue collaboratrici (*Capelli bianchi, La capanna e il cuore, Parigi*) una figura scenica che ti pareva molto adatta al suo temperamento d'attrice.... No? M'inganno? Nulla di tutto ciò?... E allora, perchè? Ma sì, in nome d'Iddio, perchè? Vedi: il romanzo dell'abate Prévost è un capolavoro, un capolavoro di psicologia. Il teatro dev'essere azione. Anche il teatro psicologico — quello che io amo soprattutto e che forse tu pure ami soprattutto — dev'essere azione. Se no si langue, ci si smarrisce, o, peggio, si racconta. Ebbene, quel tanto, — dovrei dire: quel poco — che c'è d'azione nel romanzo prevostiano fu messo, e messo bene checchè si

dica, nel libretto che il Massenet ha musicato.... (Non parliamo del libretto del Puccini; dopo i mille rifacimenti che ha subito, è diventato un obbrobrio).... Fu messo bene, e serve meravigliosamente a darci la Manon che il buon abate settecentesco ci ha dipinta attraverso il racconto doloroso di De Grioux. L'incontro, la misera vita degli inizi, la tentazione del fratello, gli agi procurati dal vecchio appaltatore, il convento, la bisca dove il De Grioux bara, e via via.... C'è lì, riassunta, tutta la vita di Manon, ne son posti in iscena i momenti più tipici nei quali ella tutta si rivela, innamorata sempre, a suo modo, e sempre infedele. Tu, amico mio, non potevi, e non volevi, naturalmente, da quell'aristocratico che sei nell'arte tua, rifare il già fatto. Anzi, la tua preoccupazione fu di tenerti ben lontano dal modello, di far diverso. E hai fatto diverso. Ebbene, non offenderti, amico mio buono, io preferisco il libretto massenettiano. Lì c'è Manon. Non ce la vedo più nella tua commedia. La tua Manon non è più bella, perchè il trapasso violento nel tuo prim'atto è arbitrario, è illogico, è antipatico: e la commedia è difettosa perchè negli atti seguenti, per evitare le simiglianze, tu trascuri i punti culminanti — come azione — che sono nella storia di Manon, e troppo li racconti; perchè il tuo temperamento artistico ti ha presa la mano, e troppo sovente fai parlare Manon





MARIA MELATO  
in *Manon*.



come ella non ha mai parlato.... Non lo ammetti? O, forse, perchè sei molto gentile, e non vuoi dirmi sul muso che sono un ciuco che non capisce, ti spingi sino ad ammettere che la tua Manon non è precisamente quella del Prévost? Guàrdatene bene, non essere gentile. Perchè, io che non lo sono, ti replicherei che, allora, dovevi, se mai, ispirarti a Manon, ma non rifare Manon; dovevi — come, se ben ricordo, ne avesti il dubbio per qualche tempo — darci una Manon dei giorni nostri. Ciò che era possibilissimo, perchè Manon fu, è e sarà sempre, in tutti i tempi; e, forse, dato il tuo ingegno e la tua scienza del teatro, ti sarebbe stato anche più facile; certo è che per chi ama il teatro a modo mio l'opera tua sarebbe stata più interessante, più efficace, più significativa.... »

Ho parlato troppo a lungo al buon amico Adami, ed egli ha il diritto di voltarmi le spalle, seccato. E allora, dirò due parole a Maria Melato. Le dirò che ha « recitato ». Bene, ma ha « recitato ». Ed ella sa che cosa voglio significare mettendo un *recitato* tra virgolette. Ma debbo aggiungere che non, forse, tutta la colpa è sua; un poco è delle parole che doveva pronunziare. Poi dirò al Marcacci che fu un De Grioux nè buono nè cattivo, e al Sabbatini ed al Rizzi che furono un ottimo Lescaut e un buon Bréteuil. Gli altri.... be', gli altri, dirò che non contano.

Belli i costumi ed orribili le scene.

Il successo fu, nel complesso, caloroso. Si affievolì un poco alla fine, ma in compenso raggiunse quasi l'entusiasmo al quarto atto. E le repliche si susseguono a teatri gremiti. Tutto per il meglio dunque, malgrado l'opinione mia la quale, lo sapete, val meno di nulla....

27 marzo.

LXXXIX.

*Le pêcheur d'ombres.*

Vivono in una casa di campagna posta sulla riva del mare una vecchia madre, vedova, e due figlioli. Il maggiore, Renato, è un essere normale, un giovanottone forte e robusto, e fa l'architetto. Il minore, Giovanni, è una povera creatura ammalata. Giovane poeta fantasioso, si era innamorato di una fanciulla, Nelly, e il suo amore le aveva dichiarato; ma Nelly non lo comprese e lo respinse; e per questa ripulsa Giovanni ha perduta la ragione. La sua è una pazzia tranquilla e inoffensiva, e sarebbe persino dolce perchè gli permette di vivere co' suoi e nel consorzio umano se non avesse questo di atroce di terribile: ch'egli ne è conscio. Egli sa di essere pazzo, di una pazzia che consiste soprattutto nel non rammentare più nulla del passato, del suo passato, ch'egli tenta invano di ricostruire, di far riaffacciare alla sua mente ottenebrata. E trascorre calmo le sue giornate, passando lunghe ore sulla riva del



mare per dar la caccia alle ombrine, il pesciolino vispo e sottile che non incappa mai nelle reti e che non si acchiappa, raramente, se non con dei colpi di pistola.

La madre, per tentar di ridargli la ragione, pensa di ricorrere al vecchio usato spediente: fargli ritrovare dinanzi Nelly. — Lo spediente è, in questo caso, ardito e pericoloso: perchè se riuscisse nell'intento, e Nelly rimanesse fredda e repulsiva, il poveretto guarirebbe sì, ma per ripiombare poi súbito nella follia, e forse più grave, violenta. Ma le madri, si sa, si lascian guidar dall'amore più che dalla ragione. — Per raggiungere lo scopo di far venire Nelly ricorre ad un vescovo che della fanciulla è un lontano parente, e che ella conobbe molt'anni or sono, quando era una giovinetta e lui non aveva ancor pronunciati i voti; tra loro, anzi, era fiorito invano un idillio; nè so se per quell'« invano » egli, invece d'impazzire come Giovanni, si era dato al sacerdozio. Il buon vescovo accetta la missione pietosa, ottiene il consenso di Nelly, e la conduce nella casa desolata.

Giovanni la riconosce, quietamente, senza scosse e senza sussulti. Il colpo di scena, come ne avvengono sovente nella vita — in oggi forse più che sul teatro — non avviene nell'improvviso e per lui impreparato incontro con Nelly. La riconosce, cioè, ma non ricorda, di botto, tutto il passato, e che Nelly è la cagione della sua pazzia. È una vecchia buona

e cara amichetta che è venuta a trovarlo, con la quale passerà volentieri i pochi giorni che egli si lusinga vorrà rimaner lì nella casa ospitale. — Nelly, impietosita, consente a rimanere. — Ed ecco che, nel contatto quotidiano, Giovanni sente che la sua mente si rinfranca, che nel suo cuore l'amore rinasce. Lo dice alla fanciulla: « Io guarisco, io sto guarendo; è ormai questione di giorni, forse di ore; e ti amo.... » E la fanciulla — per una di quelle bizzarrie o anomalie del cuore muliebre che non bisogna cercar di spiegare — si trasforma alla sua volta, sente quell'amore, e lo ricambia. Un giorno, in uno dei loro teneri colloqui ella gli rammenta un piccolo episodio del tempo che fu: un impeto geloso di lui.... È la goccia aspettata. Giovanni si sente guarito, quasi completamente guarito; e i due giovani si scambiano la solenne promessa di nozze.

Renato, il fratello, li sorprende abbracciati. E scatta. Anche lui si è innamorato di Nelly. Egli ebbe un matrimonio disgraziato; sua moglie lo tradì, e ha fatto divorzio. È giovane, è forte, è sano, e ha bisogno d'amore, di un nuovo amore che gli riempia la vita. La gioventù e la bellezza di Nelly lo hanno sedotto.... E scatta, dicevo. Egli non crede, non suppone che Nelly ami veramente il fratello: crede invece che ella finga l'amore per compiere la sua missione pietosa, per affrettare la guarigione. E di questa guarigione

forse incredulo, Renato, rimasto solo col fratello, gli grida atrocemente: «Tu t'illudi che ella ti ami? No, non ti ama. Ella finge nella illusione di guarirti. E — vedi in che tremendo inganno tu sei — ella non è la tua Nelly. È un'altra donna, è una che le assomiglia, che nostra madre ha scovata e ha fatta venir qui, con la speranza che nell'inganno tu riacquistassi la ragione. Se fosse lei, la Nelly che ti ha respinto quando eri un giovane sano, bello, innamorato, potrebbe amarti adesso?...»

Giovanni, evidentemente, non era ancora completamente risanato. Se no, è chiaro, non farebbe altro, dopo aver ascoltata la invettiva fraterna, che richiamare Nelly e chiederle di mostrargli la sua fede di battesimo.... No, egli si credeva — e ci appariva — risanato, ma non lo era. E si turba, e ripiomba nella sua semi-incoscienza. Un dubbio atroce lo afferra, lo attanaglia: è lei, è Nelly, o è un'altra? — E poi che nel dubbio anche un semi-pazzo si astiene, allorchè Nelly gli si riavvicina egli la respinge, e si apparta. — Allora, le lagrime disperate di Nelly aprono gli occhi a Renato. Nelly non fingeva? Lo amava per davvero?... Ma, in tal caso, ciò che egli ha fatto è orribile, è mostruoso. E corre alla ricerca del fratello. Troppo tardi. Là, sulla riva del mare, con quella pistola con cui dava la caccia alle ombrine, il povero pescatore d'ombre si è tirato un colpo al cuore.



JEAN SARMENT.





Lo portano in casa morente, lo adagiano su un divano. Le ultime sue parole sono una implorazione: «Ditemi la verità. È lei, è la mia Nelly, o è un'altra?» Gli giurano che è lei. Nelly glielo giura abbracciandolo e baciandolo disperatamente.... E il poveretto muore susurrando: «Grazie; me lo dite per consolarmi, per farmi morire contento. Ma io so che non è lei.... »

Vi ho raccontato *Le pêcheur d'ombres*, la nuova commedia che ci è venuta dalla Francia, che la compagnia di Dario Niccodemi ha rappresentato a Roma giorni or sono, e alla quale ho accennato nella mia Cronaca precedente.

È un'opera indubbiamente degna di molta attenzione. Anzitutto, bisogna tener presente che l'autore, Jean Sarment, attore nel teatro dell'*Œuvre* che il Lugné-Poe dirige, è un giovane di venticinque anni. Una sua precedente commedia, *La corona di cartone*, scritta quand'egli toccava i ventun anni, aveva già ottenuto un vivo successo a Parigi; e una seconda, *Io sono troppo grande per me* (titolo pirandelliano) fu accolta alla *Comédie* e aspetta il suo turno per andare alla ribalta. Poi, bisogna riconoscere che — il semplice racconto, per male che io lo abbia fatto, lo dimostra — questo *Pêcheur d'ombres* (insisto sul titolo francese, e vi dirò il perchè se pur già non lo avete compreso) non è un'opera qualunque, non è una delle solite che ci ven-

gono dalla Francia, non è, soprattutto, del teatro volgare, superficiale, fabbricato a ricetta, col più vieto ricettario delle maggiori ditte francesi. C'è una ricerca, e c'è un'inquietudine: segni significativi e bene auguranti, specialmente in un giovanissimo.

Ma v'è un'incertezza di visione e di metodo. Anche questo, mi pare, basta il racconto a provarlo. Il Sarment bráncola ancóra, cerca la sua strada. E questo *Pêcheur* è un misto di poesia e di realtà — di realtà piccina e minuziosa — che ne turba il carattere, perchè poesia e realtà non s'integrano e non si fondono, nè possono fondersi appunto perchè la realtà è minuziosa e piccina. Mettiamo da parte il personaggio incolore della Madre, e quello del Vescovo, che potrebbe stare a suo agio in qualsiasi commedia francese (o italiana, se volete) del vecchio stampo. Lasciamo da parte, anche, Nelly, che è inespessiva, e che bisogna indovinare più che non si riveli. Ma Renato, l'antagonista, è un personaggio che oserei chiamare Bernsteiniano. Si comporta, agisce e parla così come farebbe il personaggio di una commedia ad intreccio; e mi pare evidente che non c'era bisogno di lui perchè il dramma profondo e pieno di poesia ch'è in Giovanni avesse il suo logico e insieme poetico svolgimento; o, per lo meno, che l'intervento di lui poteva essere tenuto in una linea più alta, più artistica, meno teatrale.

Non dunque, mi pare, ci troviamo di fronte al capolavoro che qualche frettoloso ha già proclamato; ma ad un'opera che ci rivela nel suo autore un ingegno singolare ed originale, un giovane che non vuol mettersi sulle vie battute ma ne cerca una sua. Per ora, forse senza avvedersene, tituba ed incespica in altre, segnate qualcuna dall'Ibsen, qualcuna dal Claudel; ancor più inconsapevolmente, ricasca di quando in quando nei sentieri del repertorio che, nella sua qualità di attore, egli certo conosce; ma questo *Pêcheur* già ci prova, o ci fa legittimamente sperare, che egli la sua via la troverà. Ricordiamo il nome di Jean Sarment, e aspettiamo.

Dissi la settimana scorsa che Dario Niccodemi ha presentato questa commedia al pubblico romano in un quadro squisito, e che l'esecuzione fu bella, nobile, degna del valore dell'opera. Luigi Cimara, nella difficilissima parte di Giovanni — che non è una parte « scritta » come si dice nel gergo scenico, ma in cui l'interprete deve dar molto, oserei dir tutto, di suo — ha rivelato doti veramente fuor del comune, e si è posto in primissima linea tra i giovani attori dell'odierna scena italiana.

A Dario Niccodemi vorrei, soltanto, suggerire di porre sui suoi manifesti il titolo francese, o i due titoli, il francese e l'italiano. *Il pescatore d'ombre* dice molto, ma non dice tutto. Perchè *ombres*, in francese, vuol

dire ombre ed anche ombrine. (Si sa, il francese è una lingua poverissima.) E intitolando così la sua commedia il Sarment non ha voluto giocare su un doppiosenso volgare. Il suo titolo è simbolico, e il simbolo ha in questo caso un significato e un valore.

(.... Con che si proverebbe che la povertà di una lingua ha qualche volta i suoi vantaggi. Qualche volta, sì. Ma, quasi sempre, ha degli inconvenienti irritanti. Per esempio: dover chiamare la suocera *belle-maman*....)

3 aprile.



PAOLO FERRARI.





XC.

*Il centenario di Paolo Ferrari.*  
*Maria Stuart.*

Si celebra in questi giorni il centenario di Paolo Ferrari; poi che il grande commediografo era nato in Modena il 5 d'aprile, cent'anni or sono. Lo si celebra con delle pubblicazioni, con delle rappresentazioni di opere sue, con dei discorsi. Tra le pubblicazioni è, credo, la più importante e per certi aspetti la più interessante, una ristampa di tutti gli articoli critici — e son molti, formano oggi un volume di più di 500 pagine di gran formato — che Yorick, cioè a dire Piero Ferrigni, dettò in un periodo di circa vent'anni per il giornale *La Nazione* di Firenze del quale egli era il critico drammatico. I due figli di lui, Umberto e Mario, raccolsero e ordinarono quegli articoli, e ad essi anteposero alcune pagine di introduzione in cui si trovano cenni storici e note illustrative di non comune interesse. Una breve saporita prefa-

zione di Sabatino Lopez apre il volume, pubblicato sotto gli auspici della Società degli Autori, quale omaggio degli autori d'oggi alla memoria del Maestro. — Tutti sanno che colto e acuto critico fu Yorick e quale forbito scrittore; il leggere, dunque, ciò che egli scrisse su tutta l'opera ferrariana, sarà non solo dilettono ma anche profittevole per gli autori drammatici e per i critici del dì d'oggi; e voglio dire per tutti, non soltanto per quelli che si accingessero a far studii e ricerche sul teatro di Paolo Ferrari. Ma poi che, naturalmente — e giustamente — si volle, per rendere omaggio al drammaturgo modenese, ristampare gli articoli critici di chi più a lui fu devoto e dell'opera sua fu un esaltatore costante e fedele, io credo che il volume sarebbe riuscito più caratteristico e più completo nell'esaltazione, se si fosse aggiunta — fosse pure in appendice — la ristampa degli articoli critici più importanti di un altro apostolo del Ferrari: Leone Fortis. Fu questi, come Yorick, un uomo di grande ingegno, un delizioso scrittore e, a volte, nei tempi suoi migliori, un formidabile giornalista. Un affetto fraterno legò per lunghi anni il Ferrari ed il Fortis; e la recensione di questi per una commedia nuova dell'amico era un inno bensì — nè era lecito non prevederlo — ma ognuno la cercava, e la leggeva con gran godimento per la bravura con cui la difesa dell'opera era fatta, per lo spirito di

cui era condita, per la violenza a volta a volta o pel fine sarcasmo con cui il critico polemizzava coi detrattori e i demolitori della commedia. Ero un ragazzo allora, ma ricordo come, nella Milano piccola, chiusa, caratteristica di quei tempi — tanto più bella e nobile, mi si permetta di dirlo, dell'attuale — una « prima » di Paolo Ferrari presentava una doppia attrattiva: la rappresentazione della nuova commedia e l'articolo del Fortis che sarebbe apparso il giorno dopo nel *Pungolo* famoso.

Ho detto che il centenario si è celebrato anche, in parecchie città, con rappresentazioni di occasione, precedute da conferenze. So che a Parma ha parlato da par suo Sabatino Lopez, uno dei più garbati « causeurs » di cui si vanti in oggi la classe dei letterati italiani. A Milano fu Alfredo Testoni che, pur per invito della Società degli Autori, intrattenne piacevolmente per mezz'ora il pubblico del Teatro Manzoni. Egli non volle fare un esame critico, profondo, completo del teatro ferrariano — ciò che non sarebbe stato possibile in una conferenzetta di mezz'ora, così come non lo sarebbe in un breve articolo di giornale (e nessuno, spero, se lo aspetterà da me in queste Cronache modeste) — ma delle chiacchiere aneddotiche e una tenera affettuosa rievocazione della figura nobilissima del commemorato. E vi riuscì molto bene. — Al Teatro Manzoni recita adesso la

Compagnia di Dina Galli ed Amerigo Guasti, quella cioè che da vent'anni, ininterrottamente, ogni sera (salvo, adesso, un paio di eccezioni, l'una per lo *Scampolo* del Niccode mi, l'altra per le *Campane di San Lucio* del Forzano) sciiorina al pubblico con sì gran lustro e con tanta fortuna il repertorio vaudevillistico e pochadistico francese. Ci devono essere state delle ottime ragioni — che mi guarderei bene dal discutere anche se le conoscessi — per affidare alla Compagnia Galli Guasti la celebrazione a Milano del centenario ferrariano, mentre agisce ora qui anche la Compagnia di Maria Melato la quale, giusto la sera innanzi, aveva rappresentato *Il Ridicolo*; e, mi dissero, molto bene inscenato e recitato. Il fatto sta che la Compagnia Galli Guasti, per porsi all'altezza della situazione, ha fatto — come suona un detto lombardo — l'uovo fuori del canestro, e « ha messo su » (gergo scenico) credo un po' in fretta e un po' in furia, quel piccolo delizioso freschissimo capolavoro ch'è *La medicina d'una ragazza malata*. La fretta e la furia apparivano, se non in altro, nello scenario « rimediato » (ancóra gergo) alla bell'e meglio, e nella voce del suggeritore. — Un critico milanese ha consigliato ai due capocomici di serbare nel loro repertorio questo gioiello del Ferrari, e di continuare a recitarlo. Ma sì; lo serbino e continuino. Ogni recita futura varrà una prova, e tra qualche

mese il gioiello avrà un'esecuzione perfetta. Ma a risparmio di tempo e di fiato, Amerigo Guasti, creda a me, reciti il testo, senza aggiungere nulla. Gli strafalcioni che occorrevano a caratterizzare e a rendere comico con arte e con misura il tipo di Antonio li ha scritti Paolo Ferrari; gli altri che egli vi aggiunge dànno fastidio.

E così, con modestia, fu celebrato a Milano questo centenario. Speriamo che il secondo, fra cent'anni, sarà celebrato con più arte e con maggior pompa. Temo assai che nè io nè alcuno di voi che mi leggete potremo assistervi. Ma sarà, indubbiamente, celebrato. Non so, nè credo che nessuno saprebbe prevedere, che cosa serbi l'avvenire alle scene teatrali del mondo in generale e dell'Italia in ispecie. Potrebbe darsi — e non molto me ne stupirei — che fra cent'anni non si rappresentassero più e fossero dimenticati *Il Duello, Il Ridicolo, Cause ed effetti, Amore senza stima, Il Suicidio, Due dame*, così come già oggi non si rappresentano più e son dimenticati — fuorchè dagli studiosi del teatro — *Gli uomini serii* e *Roberto Viglius, Marianna* e *Il Lion in ritiro, Alberto Pregalli* e *Il giovine ufficiale*; insomma, le così dette commedie sociali o a tesi. E non perchè sieno tali. Ah, la tesi, quanto l'hanno rimproverata al Ferrari vivo, e quanto si continua a rimproverarla al Ferrari morto da certi giovani d'oggi che fanno del teatro ma



che non sanno ancora esattamente quale teatro vogliano e debbano fare, e sien capaci di fare! La tesi! Molto opportunamente Sabatino Lopez ha rammentato in un suo studio sull'opera ferrariana ciò che disse Giuseppe Giacosa commemorando l'amico e collega: — « O palese o recondita, o dichiarata o negata, la tesi si trova sempre nel fondo di tutte le opere d'arte.... È questione di nome: un tempo si chiamerà la morale, un altro il concetto, un altro l'idea, un altro il simbolo. E sarà sempre la stessa cosa, e vorrà dire che chi si mette a scrivere deve aver qualche cosa da dire ». — Quanto di vero c'è in queste parole! E giustissimamente il Lopez, commentandole, osserva che la dannata tesi ricompare oggi in quasi tutte le commedie del rivoluzionario Pirandello. — La tesi? Non è che una quistion di vocaboli; ed è, nell'opera teatrale, una quistione di forma. Nella sostanza è, come affermò il Giacosa, aver qualcosa da dire. E ce la trovate, senza mettervi due paia d'occhiali, persino nel Labiche, nel *Voyage de M. Perrichon*, ad esempio, e in *Doit-on le dire*.... Oserei aggiungere che, a cercarvela bene, la si troverebbe anche in più d'una commedia del Goldoni.

No, non dunque perchè a tesi — e perchè le tesi, voglio dire i valori etici, morali, politici, mutano continuamente col volgere degli anni — scompariranno, anzi già vanno gradatamente scomparendo dalle scene, le opere

della seconda o terza maniera ferrariana; ma perchè difettose nella loro costruzione, sovente farraginoso, e nella forma verbale. Nè credo di pronunciare un'eresia dicendo che si prolungherebbe la vita scenica di qualche commedia del Ferrari se un uomo di tatto e di buon gusto, nato al teatro e pel teatro, sapesse e ardisse riformarle in certe scene, sopprimerne qualche personaggio, e riscriverne il dialogo. Ma chi oserebbe?

E, d'altronde, a che pro? Di un uomo che ha scritte quaranta commedie non si può pretendere o sperare che vivano tutte per secoli e secoli. Basta, per la sua gloria, che ne vivano due o tre. E due o tre, di Paolo Ferrari, vivranno. Ho citato quel piccolo gioiello che è la *Medicina*. Ma c'è il *Parini* e c'è il *Goldoni*. Bastano questi, credetelo, perchè di Paolo Ferrari si abbiano a celebrare parecchi centenarii.



Ah, che respiro, jeri sera, all'Olympia! Maria Melato ha avuto il coraggio — ma sì, per certe imprese oggi ci vuol del coraggio — di far ritradurre e di inscenare *Maria Stuart* di Federico Schiller. La nuova traduzione è ottima, tanto più in quanto, se non m'inganno, modernizza e alleggerisce senza travisarlo il dialogo schilleriano, e la riduzione è fatta con

molto tatto chè, anche qui se ben ricordo, nulla toglie all'originale di ciò che vi si contiene di essenziale e di significativo. Maria Melato capocomico ha inscenato la tragedia con lusso e con decoro: belli i costumi, assai belli gli scenarii, bellissimo quello del primo atto che si ripresenta all'ultimo. E l'interpretazione nel complesso — salvo una o due note stonate — veramente degna di gran lode. Cosicchè il successo di pubblico fu calorosissimo, ed anche i raffinati — no, scusate, dirò gli incontentabili — come me hanno trascorsa una serata di singolar godimento. Ecco, mi dicevo ad ogni fine d'atto, dell'altro teatro che non muore, ecco dell'arte vera!

E qui sento una voce: — Come? Come? Voi che non amate il dramma storico, il teatro in costume?...

Piano, piano: dir che non amo è troppo dire. Diciamo che non preferisco. È diverso, no? E ripetiamo quel che ho già detto più volte: mi pare che al dì d'oggi i giovani e i semigiovani non dovrebbero tentare il dramma in versi, il teatro in costume, a meno che... a meno di.... a meno di tante cose che sapete e che certi giovani o semigiovani non fanno o delle quali non vogliono rendersi conto. — Ma poi, di fronte alle opere d'arte purissima, che hanno il gran merito di essere di quel teatro che per mutar di intenti e di visioni, di gusti e di mode, non è morto dopo uno o più secoli e non morrà per parecchi secoli

a venire, non ci son più preferenze che resistano: si ascolta e si ammira.

Federico Schiller, si dice, è un romantico, anzi è uno dei capi del romanticismo. Ebbene, quando è di questa lega, evviva il romanticismo. Ma io vi dico che il meraviglioso quart'atto di *Maria Stuart* è un capolavoro di psicologia; e che il Conte di Leicester non è la creatura di un romantico; e che la figura di Elisabetta (ah, quanto, artisticamente e teatralmente, più interessante di quella della Stuart!) è dipinta con tale potenza e insieme con tanta sottigliezza da far sbalordire il più « verista » o il più acuto psicologo tra gli autori teatrali. Senonchè, ogni attrice arrivata o sul punto d'arrivare non ha mai veduto e non vedrà mai in questa tragedia come degna di sè se non la parte di Maria; e si capisce, e si può capire; ma un capocomico, un direttore, deve alla sua volta capire che importanza e che valore ha il personaggio di Elisabetta, e com'esso non possa essere affidato a un'attrice mediocre, o men che mediocre.

— La parte della Stuart, invece, non è, a giudizio mio, delle più difficili, di quelle che possono dar la misura del valore di un'interprete. È, mi pare, una di quelle che nel gergo scenico si chiamano « parti scritte ». Ma, naturalmente, anche una « parte scritta » può essere messa in valore oppur guastata. Maria Melato l'ha detta con nobiltà, con misura, non lasciandosi mai trascinare all'enfasi, sen-

za cadere — come sarebbe tanto facile all'ultimo atto — nel piagnucolìo; fu, insomma, un'interprete degna della bellezza dell'opera. Dell'altro, indubbiamente, ella troverà nel proseguir delle recite, per raffinare la sua interpretazione: e, per dirne una, io vorrei che rendesse un poco più solenne, più regale il suo gesto, e, in certi momenti, l'atteggiar della persona. Ma intanto, ripeto, le va data somma lode per averci offerto uno spettacolo di molta bellezza. — E lode debbo dare al Marcacci, che è un Mortimer giovine, caldo, idealmente innamorato, soavemente poetico e misuratamente vigoroso a seconda dei momenti ch'egli attraversa. Un ottimo Leicester è Ernesto Sabbatini, un degno attore della buona scuola, che non so se spiccherà mai degli alti voli, ma che mai non guasta e che sempre con giudizio con acume e con molta distinzione interpreta le parti che gli sono affidate. Un buon attore è pure il Rizzi, ma nella Stuart ha una parte di poco rilievo. Gli altri.... No, non voglio dir niente di meno garbato per uno spettacolo il quale, nei tempi non lieti che corrono, fa onore al Capocomico e alla Compagnia che al pubblico lo hanno offerto.

(E poi diranno — vedete un po' — diranno ancora, che sono incontentabile....)

9 aprile.





UGO PIPERNO.





XCI.

*Polemichetta romana. - Ugo Piperno.*

Si è svolta in questi giorni su un giornale di Roma una breve garbata polemica teatrale sulla quale mi pare sia bene fermar l'attenzione per trarne deduzioni e commenti. Dedurrò e commenterò a modo mio, naturalmente; e se ciò mi trarrà a dire qualche verità dolorosa — per più di uno, certo, irritante — chi mi segue in queste Cronache modeste ma sincere non se ne stupirà di soverchio; e, chi sa, i disinteressati — cioè chi non è nè comico nè autore — ma appassionati del teatro mi daranno forse ragione. « *Pas toute vérité est bonne à dire* » affermano i nostri cari amici di Francia; ed è vero. Ma ci sono delle verità che dire è bene, almeno ogni tanto, quando l'occasione si presenta. E se le cateratte del cielo si apriranno sul mio capo, pazienza. Ho grosse spalle e testa dura.

Emma Gramatica recita ora a Roma, al Valle, e vi ottiene dei successi clamorosi. La

sua è una stagione trionfale. Il pubblico affolla ogni sera il teatro, e la critica esalta l'attrice, alla quale ha dato il titolo di « grande ». Emma Gramatica è una grande attrice, sissignori. Ho preceduti i miei maestri — queste mie Cronache ne fanno fede — nell'esaltare quell'artista squisitissima, e non posso che compiacermi di trovarmi oggi in sì eletta compagnia. Tanto più che i critici romani, nella loro maggioranza, non sono facili agli entusiasmi, specialmente per gli attori che non hanno « scoperti » loro e per le opere che essi non tengono a battesimo.

Le due « novità » che la Gramatica ha offerto al pubblico romano sono straniere: *Peg del mio cuore*, una commediola americana ch'è la ennesima variazione sul tema di *Monella* e di *Scampolo*, e *La sorridente signora Boudet*, due atti di certi signori Amiel e Obéy che non so sotto qual cielo sieno nati. E furono per l'interprete due trionfi. Nella critica ho letto degli inni. Ma uno dei critici, Lucio d'Ambra, che nell'*Epoca* esercita la sua missione con una cura un amore una passione veramente esemplari, rivolse ad Emma Gramatica un accorato rimprovero: di essere ostile alla produzione paesana e di non aprire le porte del suo palco scenico a nuove opere italiane.

Emma Gramatica ha risposto a Lucio d'Ambra. Gli ha inviata una lettera che, nella chiusa, ella dice scritta in fretta, dopo la re-

cita, mentre gli occhi le si chiudono pel sonno. Ed è veramente da rimpiangersi che gli occhi non le si sieno chiusi completamente un poco prima che giungesse alla fine, impedendole così di scrivere l'ultimo periodo della sua lettera, nel quale le sono sfuggiti dalla penna concetti e parole non degni dell'artista eletta e di buon gusto ch'ella è, dell'attrice coscienziosa, retta — galantuomo — che in molt'anni d'arte ormai si è dimostrata; concetti e parole che, per di più — (ella non se n'accorgeva nel sonno che sopravveniva?) — davano buon gioco al D'Ambra, anzi troppo facile gioco, per la sua replica. Ma in tutto il resto della lettera ella dice cose giuste, assennate, e sacrosantamente vere. Son queste che mi piace di comentare.

Prima di tutto, ella nega di essere ostile alla produzione italiana, e rammenta i nomi degli autori nostri maggiori e minori (alcuni giovanissimi e ai loro inizi) cui diede la sua collaborazione. Quanto al presente « non è mia colpa — ella dice — se i nostri maggiori tacciono, e se altri bellissimi ingegni tentano vie, interessanti certo, ma che la mia anima e il mio spirito non sanno seguire ». Perciò, soggiunge, « *je prends mon bien où je le trouve*, visto che non so proprio adattarmi a recitare senza *piacere*, e cioè *tutto....* Mi si conceda, se mi si dona il titolo d'onore di artista, d'interessarmi di un carattere dovunque lo trovi. » — Ecco, se la lettera di Emma

Gramatica finisse lì, sarebbe perfetta: e niuno che ami veramente profondamente il teatro, e che il teatro consideri un'arte non un mestiere, non una bottega e non, soprattutto, una macchina incubatrice, potrebbe dar torto a chi la scrivesse o muovergli appunto. Penso che Lucio d'Ambra, il quale è un artista ed è un uomo di coscienza, si sarebbe trovato nell'imbarazzo per replicare.

Perchè, insomma, quando un attore od un'attrice dopo molt'anni di studio di lavoro di fatiche son giunti ad essere ciò che oggi è Emma Gramatica, una personalità artistica di primissimo ordine, non si può chiedergli di dar l'opera e l'ingegno a una commedia *qualunque*. Emma Gramatica ha una mente e una coscienza, ed ha un temperamento da sfruttare, e si è formata un gusto suo, ed è giusto che si conceda delle predilezioni. Forzare quel temperamento, andar contro quei gusti, sarebbe in lei un gravissimo errore: tempo sciupato e nessun servizio reso all'arte. Giuste non solo ma oneste parole sono le sue: « Non so adattarmi a recitare senza *piacere*, cioè *tutto* ». Altre attrici ed altri attori, in Italia come dovunque, hanno sempre recitato, e potranno recitare sinchè campino, *tutto*, qualunque opera sia loro offerta: e l'hanno sempre accolta e l'accoglieranno sempre purchè del novero di quelle che riempiono la cassetta o in cui v'è la *parte* che si presta e si addice al loro « esibizionismo »

o al loro funambulismo. Ed è lì, ed è in questo che essi trovano il loro *piacere* a recitarla. Il *piacere* di Emma Gramatica, e degli artisti pari suoi, è un altro. Rispettiamolo. Rispettiamolo più ancora che in onor loro per amore e per rispetto dell'arte.

Ma poi, e per mettere i puntini sugli i dei non lieti momenti che attraversiamo — (eccoci al più scabroso e più doloroso dei miei commenti) — ma poi, dove sono queste opere nuove che si supponga avrebbero potuto avere da Emma Gramatica l'ausilio della sua collaborazione? Dove sono? — Lasciamo da banda i vecchi autori, gli arrivati alla mèta — (alta o bassa poco importa: la loro mèta insomma, quella che il loro destino avea segnata) —; lasciamoli da banda: sono stanchi o sfiduciati, esausti o delusi, afflitti da un eccessivo spirito di autocritica o prudenti, spaventati di ciò che hanno fatto o non hanno fatto e paurosi di rimettersi all'opera.... Lasciamoli da banda. Non è per essi, e giustamente, che Lucio d'Ambra, e con lui tutti quelli che si battono per il «teatro italiano», muovono ad Emma Gramatica e ad altri capocomici i loro rimproveri o rivolgono le loro suppliche. È pei giovani e per i semigiovani. Bene. Volgiamoci indietro, diamo uno sguardo alla produzione di questi ultimi tempi. Salviamo tre quattro cinque commedie — (un premio a chi, per contare, spiegherà le dita dell'altra mano) — per tutte



l'altre ci metteremo le mani nei capelli.... se li abbiamo. Nei tempi ultimissimi, poi, ne son venute alla ribalta di quelle.... di quelle di cui io non ho neppur osato e non oso far cenno in queste Cronache che pur si propongono di essere, quanto più complete è possibile; e non l'ho osato e non l'oso, per pietà verso i loro autori e per carità di patria. Eppure, dei capocomici italiani le hanno accolte, e portate alla ribalta; e, per qualcuna, senza neppur badare a spese: chè, per scenari e costumi, le spese occorse furono ingenti. — Facciamo un altro rapido esame sommario: che cosa rimane sulla scena di tanta roba venuta alla ribalta negli ultimi anni, anche di quella che trionfò nel gaudio periodo platealmente pescicanettistico del '19 e del '20? Quali e quante commedie rimangono? — Ignavia, noncuranza, gretteria — direte — dei capocomici? — Eh no. Se non si fosse trattato di successi effimeri, di opere senza significato, in parecchie delle quali la così detta ricerca e la pretesa inquietudine non erano che *fumisterie* e nullaggine, qualcuna almeno, se non tutte, sarebbe rimasta. L'avrebbero reclamata il pubblico e la critica, e l'avrebbe imposta ai capocomici lo stesso loro interesse, l'artistico e il materiale. — Tentativi degni d'attenzione, in ogni modo significativi, e che pur per qualcosa nella storia del teatro nostro conteranno? — E sia. Ma poi? Che hanno

fatto e che fanno i loro autori? Hanno continuato, e hanno progredito, o hanno, almeno, insistito? — No. Nè trovarono i capocomici ritrosi o diffidenti o svogliati. Altre opere loro furono accolte e inscenate.... Ahimè, siamo scesi sino alla farsaccia più sbilenca e più scema!

Ma, si dirà, se non il capolavoro l'opera degna di apparire alla ribalta è nascosta. Il suo povero autore è un ignoto, e non ha modo di farsi luce. — Credete? Io, malauguratamente, non lo credo, non posso crederlo. Sono tante, sono troppe, e lo furono sempre da molti anni in qua, le occasioni che si offersero e si offrono ad ogni ignoto scrittore di farsi innanzi e di arrivare alla scena.

Le commissioni di lettura, i concorsi quali risultamenti hanno dato? Che n'è uscito fuori?... In quanti siamo a leggere commedie? E siamo tutti idioti — o semplicemente retrogradi — a tal punto da non capire, da non intravedere, da non rimanere almeno dubbiosi?... Oh, mi capitasse tra le mani non l'opera bella e senza difetti, o con piccoli difetti e inesprienze, o con paurosi ardimenti, o con novità di fattura e di metodi, o con originalità di visioni e d'intenzioni, ma l'opera soltanto in cui fosse — adopero le parole di Emma Gramatica — un tentativo d'arte e di serietà (chechè ne pensino i filosofi saprei comprenderlo), oh, mi capitasse: e son certo che saprei indurre

Emma Gramatica a tenerla a battesimo! Ora sta per iniziare la sua attività il Teatro Sperimentale bolognese. Ha costituito una Commissione di lettura, vale a dire giudicante, in cui, tra i giudicanti, siamo compresi tutti, giovani e vecchi, retrogradi e avveniristi, filosofi e mestieranti, aquile e va-rasente-il-muro: tutte le tendenze e tutte le aspirazioni; non c'è dunque da temere dei giudizî e che il capolavoro abbia a sfuggire. E a tale elefantiaca Commissione andranno centinaia di copioni. Vedremo che ne uscirà fuori. — La *Gazzetta del Popolo* torinese ha chiuso giorni fa il suo concorso. Diecimila lire di premio e la rappresentazione assicurata da parte di una Compagnia primaria. Non so quanti sieno i concorrenti: varie centinaia senza dubbio. E vedremo, anche lì. Vedremo. E se — Dio lo volesse — uscirà fuori la commedia che rivelasse se non un autore già fatto un autore futuro, cioè una lieta promessa pel teatro italiano, e in quella commedia ci fosse una parte di donna adatta all'indole al temperamento ai mezzi all'arte di Emma Gramatica, gliela porteremo. Ed ella non ci dirà di no. Oppure, ci dirà di no — poi che ha una testa nella quale c'è un cervello — se giudicherà la commedia in un modo diverso o non si sentirà, coscienziosamente, di potervi collaborare. Ma non ci ripeterà le strambe parole con cui ha chiusa la sua lettera a Lucio d'Ambra. Ah, che strambe e non belle

parole! « Mi si consenta di fare con i lavori italiani quello che faccio con i lavori stranieri; di metterli cioè in scena da me senza il terrore della presenza dell'autore, il quale vede quasi sempre diversamente da come posso vedere io, e non mi permette che dopo lunghe snervanti discussioni qualche taglio o modifica che io, con il mio *fiuto* di palcoscenico, credo necessari ». No, Emma Gramatica non ci ripeterà queste parole. Perchè ella — da « grande attrice » qual'è — ha il diritto di recitare ciò che le piace e la seduce, di rifiutare ciò che non le garba o a cui sente di non poter dare il contributo dell'arte sua; ma se un'opera l'accoglie perchè la giudichi degna, anche se imperfetta, di essere offerta all'esame della critica e delle platee, è una collaborazione che ella accetta; e ha il dovere di accoglierne l'autore sulla scena, di ascoltarlo, di discutere con lui — e la discussione non può e non dev'essere, anche se lunga, snervante — sui tagli e sulle varianti; e ha il diritto, sia pure, di dargli i consigli che il suo *fiuto* e la sua esperienza le suggeriscono.

Nevvero, amica mia buona?



Ugo Piperno ha finito di morire. Il poveretto, ora è un anno e mezzo, era stato colto dalla paralisi; ma era sopravvissuto all'ingiui-

ria orrenda, ignaro e privo di forze. Il quattro di questo maggio si è spento.

Egli fu un ottimo attore, che lascerà di sè un'ottima ricordanza. Aveva percorsa lentamente la sua strada, salendo per gradi, com'era nelle buone consuetudini della scena italiana che si vanno a poco a poco smarrendo. Toscano, e non figlio di comici, era stato portato al teatro da un amore immenso dell'arte; un amore che non si affievolì mai, ma anzi si accrebbe ogni giorno, sino a diventare spasmodico, sino a prestarsi, talvolta, alle facezie dei compagni i quali asserivano — ed egli consentiva — che avrebbe voluto recitare tutte le sere, in tutte le commedie, in tutti i ruoli, in qualsiasi parte — anche meschina, pure di « entrarci » come si dice nel gergo — sdoppiandosi se fosse possibile per recitare più parti nella stessa commedia o la stessa contemporaneamente in diversi teatri. Questo amore per il proprio mestiere è una gran forza per chiunque, lo è grandissima, ed è una virtù, per un attore; talvolta vale a supplire alle attitudini e al talento. Ma di talento comico era pur ricco il Pimperno, e più di una prova ne diede che sarà a lungo ricordata: quella, ad esempio, — una delle più recenti — che fu l'interpretazione del Barone Krubelich nel *Mario e Maria* di Sabatino Lopez, una parte nella quale dimostrò uno spirito d'osservazione non comune — poi che si trattava di riprodurre un tipo a lui



noto — e una finezza, anzi una sottigliezza di tratti degna di un artista singolare. — Questa fu una delle caratteristiche del Piperno: la sua compostezza, la sua signorilità sulla scena, il garbo nel dire. Gli è che, per sua fortuna, egli ha sempre recitato, sin dagli inizi, in compagnie di prim'ordine e accanto ai migliori attori della scena italiana. Fu con Cesare Rossi, con Ermete Novelli, con Ermete Zacconi. Cominciò a mettersi in luce nella celeberrima compagnia Talli Gramatica Calabresi ch'ebbe vita nel '900; poi salì di ruolo con Tina di Lorenzo, con Virginia Reiter, con Flavio Andò; e finalmente passò al capocomicato con Emma Gramatica, col Ruggeri, col Gandusio, da ultimo con Lyda Borelli. Avrebbe dovuto essere nel triennio corrente il socio di Maria Melato; ma il male lo colse, il terribile male che ora lo ha spento.

Non bisogna scordare una caratteristica curiosa del povero Piperno, perchè forse ha il suo significato. Giù dalla scena, allorchè non recitava ma parlava, era un po' balbuziente. Sulla scena, come attore, recitava correttamente e correntemente, senza inciamparsi mai. Chi sa, anche questo, forse, era un frutto del suo grande amore per l'arte sua!

8 maggio.



XCII.

« *Noi* » di Gino Rocca.

Mentre ascoltavo, jeri sera, *Noi*, i tre atti novissimi di Gino Rocca che la Compagnia Nazionale rappresentava per la prima volta al Teatro Manzoni — e li ascoltavo con quell'attenzione e quel raccoglimento che la nobiltà del tono della commedia, sin dalle prime scene, sin dalle prime « battute », aveva imposti a me come a tutti gli spettatori — una curiosa visione mi si andava formando, mio malgrado, davanti agli occhi; e si faceva sempre più chiara, precisa, evidente, col progredir delle scene, col susseguirsi degli atti. Io vedevo, al di là, o al di qua, dei personaggi ch'erano sul palco scenico, due figure maschili che camminavano l'una dietro l'altra in una via qualunque, imprecisata. Camminavano? No, non è la parola esatta. Quegli che stava innanzi pareva, anzi, non volesse camminare; e quello dietro, a furia di urtoni nella schiena, di spinte nei fianchi, talvolta



ROMANO CALÒ.



di cazzotti sulla testa e di pedate.... più giù, lo costringeva a inoltrarsi, a far qualche passo incerto e traballante. Lo faceva, il poveretto, poi si arrestava nuovamente, e s'appoggiava al muro, non so se incerto od esausto; e, quello dietro, da capo coi cazzotti e le pedate. Nè, questi, pareva avesse una mèta per l'altro, un punto a cui spingerlo per la via più diritta; no, gli bastava che camminasse, che andasse avanti, alla bell'e meglio, per arrivare non si sa dove. Cosicchè quell'infelice ad ogni via traversa scantonava, e lo spingitore lo lasciava scantonare, purchè non stesse fermo, purchè facesse qualche passo ancorà.... La mia visione era penosa. Mi chiedevo: o dove mai quel Tizio vuol spingere il suo Cajo? Dove vuol costringerlo ad arrivare? Evidentemente, non in luogo precisato. Gli basta, forse, che si regga in piedi, e che cammini. Chi sa, è un medico, Tizio, che ha l'obbligo non di condurre in alcun luogo il suo malato Cajo, ma di farlo star ritto, di fargli fare del moto, di tenerlo sveglio per un certo lasso di tempo. Sì, forse è così.... E quando il velario si chiuse per l'ultima volta su *Noi*, non mi rimase quasi più dubbio che fosse proprio così; le due figure avevano assunta una fisionomia che riconobbi: il medico Tizio era Gino Rocca, l'ammalato Cajo era il suo dramma. E allora....

Allora, senza che Tizio Rocca se n'avvedesse — (felice e sorridente seguitava ad

uscire alla ribalta per ringraziare il gran pubblico plaudente) — io aspettai che Cajo sgattajolasse fuor dalla porta del palco scenico; quando apparì, lo vidi felice anche lui, contento di essere stato così calorosamente applaudito ma insieme di aver finito di buscarsi urtoni e pedate; me lo presi sotto braccio e mi feci accompagnar pian pianino sino a casa, per fargli la mia diàgnosi anch'io.

— « Mio caro Cajo, — cominciavi, — vorrei sapere, prima di tutto, com'è che sei nato ». — « O che vuoi che ti dica; poco ne so. Mia madre si chiamava Idea Nobile, ma è morta nel momento istesso del parto; del papà non so nulla.... Te lo dico in un orecchio: sono un figlio naturale. C'è chi dice che il babbo fosse un tale che si chiamava Vecchio Metodo, ch'era un riccone una volta e che è andato in malora. Il fatto è che fui cresciuto e allevato da Gino Rocca, ch'io considero il mio papà. Il suo modo di crescermi e d'allevarmi fu un po' duro: pugni ceffoni pedate, lo hai visto, ma insomma è finita bene, e questa sera mi ha procurato un bellissimo successo. Ora farò la mia strada ». — « Bene. Bravo Cajo ». — Lui, contento, si appoggiò al muro. Lo riprendeva il brutto vezzo. Gli feci dolce violenza, e proseguimmo.

— « Senti, Cajo, — ripresi a dire, — rammenti certamente la tua vita sin qui, le fasi della tua giovine vita, e gli stadii pei quali è passata l'anima tua, e i propositi che ti sei

formati o che il tuo tutore ti ha formati nel cervello.... Rammenti, insomma, come sei cresciuto, a poco a poco, per arrivare ad essere quello che ci sei apparso questa sera. Ed io vorrei che tu mi spiegassi.... » M'inter ruppi per dargli uno strappone. Si era ad una via traversa e tentava di scantonare. — « Vorrei che tu mi spiegassi.... » — « Ma che cosa? — fece lui. — O non mi hai visto tutto, questa sera, non ti ho raccontato e spiegato tutto? » — « Spiegato, — risposi, — spiegato, ecco, è forse troppo dire.... E poi, sai, sono un praticone soltanto, e alla prima non tutto capisco. Senti: io ti riracconto ciò che tu hai raccontato al pubblico: e qua e là, se mi permetti.... » — « Fai, fai, » disse il bravo ragazzo. E poi che s'era davanti a un bar ancora aperto, egli propose: « O se entrassimo, a bere qualcosa, e a riposarci un pochino? » — « No, figliolo, andiamo avanti, che Iddio ti benedica! Io son vecchio, non posso far troppo tardi, e la mia casa è lontana. »

— « Dunque, — ripresi, — quando il velario si apre la prima volta su di te, si vedono due giovani uomini nella sala di un vecchio palazzo e si odono i loro discorsi. L'uno è il Conte Gerardo, un aristocratico, un conservatore, dalle idee forse un po' antiquate in politica ma molto avanzate in meccanica: perchè è un ingegnere, un dotto, un inventore, e gli ultimi resti del patrimonio avito li ha spesi negli studii e nelle ricerche per



certa caldaia ermetica.... E l'ha trovata. Se troverà del pari un aiuto nel governo o capitali dai finanzieri, sarà una rivoluzione nelle officine, e la ricchezza. Il suo amico Martino è un vinto. Fu un poeta, ma non fu compreso o non seppe farsi comprendere. Ha trascinato sin qui una grama esistenza di ripieghi ed è finito al cinematografo, inscenatore di pellicole. Fuori, per le strade, — siamo nel '19 o nel '20 — son dimostrazioni e subbugli. Cariche di cavalleria, colpi di moschetto. E la lampada elettrica si spegne, e il telefono non funziona. La povera vecchia Violante, la superstite governante della casa patrizia, reca una lampada a olio, e si lagna, e trema, e prevede il finimondo. Ora dimmi, Cajo: perchè quella mezza rivoluzione nelle strade? Che ci ha a vedere in tutto ciò che accadrà poi? È messa lì soltanto per far dire a Gerardo che non si può più lavorare, e che è inutile inventare una caldaia se per la strada si fanno le schioppettate? Dimmi, Caio. — Ma Cajo mi risponde: « Non lo so ». — E andiamo avanti.

— « Poi compare Pina. Pina è una brava ragazza che ha un passato burrascoso. Era un'operaia, e un brutto di marito l'ha venduta al suo ricco padrone d'officina perchè egli lo imboscasse evitandogli così di andare in trincea. La poveretta dovette piegarsi all'ignobile mercato; ma poi la nausea l'assalì, e un bel giorno fuggì, piantando la casa, il

marito e un figlioletto. Ramingò e finì attricetta di cinematografo. Poi fu infermiera del conte Gerardo durante una lunga e grave malattia ch'egli subì. I due giovani si amarono, ed ora Pina vive da concubina nell'avito palazzo. Tutti le vogliono bene, anche la vecchia ed austera Violante. E, di vero, Pina ha tutto per farsi amare. Adora Gerardo, lavora al cinematografo per guadagnare qualcosa e in casa agucchia, aiuta la decrepita governante. Sarebbe felice se non la tormentasse il pensiero del bimbo che ha abbandonato e se non dovesse lottare col proprio fratello. Il quale è l'on. Sárnico; deputato operaio, propagandista, conduttore di folle, socialista insomma, dal cappello a larghe tese, dalla cravatta nera svolazzante e, sempre, con una barba di tre giorni. Ora ch'è deputato deve sorvegliarsi, evitare gli attacchi avversarii, e non può tollerare che sua sorella viva in concubinaggio. Vuol dunque che ritorni a casa; e sin che non ritornerà non le permetterà di vedere il suo figliolo.... È così, Cajo? Racconto esattamente?» — « Sì, tira avanti, perchè, lo sai, la storia è lunga. » — « Bene. Prosegui. »

— « L'ultimo personaggio della tua commedia, Cajo, è Paola. Paola è la sorella di Gerardo. Fanciulla, amò Martino. Ma Martino, sapendo di essere un poeta buono a nulla, rifiutò da galantuomo l'amore e il matrimonio. E Paola sposò un uomo che non

amava, un fiorentino, che poi è morto in guerra. Ora vive a Firenze, coi suoceri che l'adorano e che ella assiste e conforta. Ma ha un figliolo decenne che pare sia un po' discolo, cosicchè lo ha messo in collegio. Paola è una santa, e qualcuno potrebbe osservare che una buona e brava mamma come lei, vedova, costretta a vivere coi suoceri, un figlioletto se lo tiene con sè, anche se è un po' discolo; anzi.... Ma — nevvvero, Cajo? — se non lo mettesse in collegio e per giunta in un collegio di Milano — chè, pare, non ci son collegi a Firenze — che pretesto ella avrebbe per arrivare a Milano e prendere parte alla commedia? E a Milano ci piomba quando nessuno l'aspetta. Cioè, sì, ella si era preannunciata con una lettera, ma il giorno e l'ora li avrebbe detti poi con un telegramma. Gli è che il telegramma non è arrivato. C'è la mezza rivoluzione e i servizii statali funzionano come Giolitti vuole....

Cajo si ferma di botto. — « Ecco, — esclama, — il perchè di quelle schioppettate con cui comincia la mia commedia! Per giustificare che il telegramma di Paola.... »

— « Sarà. Il fatto è che Paola arriva improvvisa. Violante l'accoglie con lagrime di tenerezza. Ma c'è un guaio. Paola non sa di Pina. E Pina era inteso che dovesse far fagotto e andarsene all'albergo.... Così è che Paola la sorprende in casa. Ma non si stupisce e non si offende. Ella sapeva. Crede-

vano che non sapesse, ma sa tutto. E, anche, che Pina è una buona e brava donnina, un'ottima compagna per il fratello. Le vorrà bene, l'aiuterà, la difenderà. E l'occasione di difenderla le si presenta immediatamente. Ecco, appare il deputato, il socialista. Viene per intimare alla sorella di seguirlo, di tornarsene a casa. E Paola lo riceve, gli parla pacatamente, dolcemente, e lo ammansa. Con che si chiude il primo atto. E noi udiamo ancorà — nevvvero, amico Caio? — l'eco degli applausi unanimi, calorosi, convinti, che per quattro volte richiamano gli attori al proscenio. E son giusti applausi. Chè se la commedia appare di vecchio stampo, voglio dire di quello stampo in cui anche la tecnica ha un valore, qualche meticoloso potrebbe osservare che la tecnica non è perfetta: lo svolgimento è un po' lento e faticoso (il tuo vizio di andar lento, ad urtoni, amico Caio, si rivela già un poco in quest'atto) e appaiono i mezzucci con cui un paio di personaggi entrano nell'azione. Ma la nobiltà del tono — lo dissi agli inizi — la grazia e la snellezza del dialogo hanno sedotto gli ascoltatori; e lo stesso groviglio addensatosi sulla scena ha incuriosito. Da tutti gli « antefatti » che abbiamo appresi, persin da quelle tali fucilate, qualcosa dovrà uscir fuori: certamente, un conflitto, o politico, o sociale, o morale, o psicologico....

— « Ahimè, amico Caio, il second'atto è

quello dove più ti ho visto prendere urtoni e pedate. Perchè, vedi, non sembravi neppure più quello che eri apparso al primo. Il povero Sárnico, il mio caro deputato socialista dalla barba lunga, te lo trovo diventato amico di casa. Vien lì, nientemeno, a portarci il bimbo della Pina, perchè questa lo veda e lo abbracci e lo cóccoli. E perchè ce l'ha portato? Perchè Paola, la contessa Paola, lo ha sedotto. Lui, addirittura, si è innamorato di lei, e glielo dice. Perchè? Come mai? Paola non è più giovane, è quasi grigia. Ma, lo so, una donna superiore può innamorare un uomo, anche un uomo come il Sárnico, ed anche s'ella non è più giovane e attraente, Ma poi? Che significato e che valore ha nella commedia questo innamoramento? Dà luogo a un contrasto, genera un conflitto, produce un mutamento negli animi, concorre allo svolgimento dell'azione, ha un séguito purchessia? No. Niente. È un urtone, Cajo, è una pedata per farti percorrere qualche metro, cioè per mettere una scena di più nella commedia. Chiusa la scena, di questo amore — che Paola respinge — non udremo più parlare. Si smarrirà tra il secondo ed il terzo atto, come le fucilate si sono smarrite tra il primo e il secondo.... Non sarà stato che un episodio, senza significato e senza valore, lo ripeto, senza una ragione e senza un perchè. Oppure, la ragione e il perchè Gino Rocca ce li ha visti, non lo escludo, o ha



creduto di vederceli. Ma a noi ascoltatori non li ha fatti vedere. Sopprimiamo quella dichiarazione d'amore e quella ripulsa, e la commedia non muta aspetto, e può procedere — a suo modo — ugualmente. Ne sai nulla, Cajo?» — Cajo non mi risponde.

— «Ed eccoci al terzo atto. Gerardo ha trovato i quattrini, anzi i dollari. Degli intraprendenti e audaci americani del nord lo chiamano agli Stati Uniti. La sua caldaia sarà fabbricata lassù, e lanciata nei due emisferi. Sarà la ricchezza e la gloria. Ma Pina, no. Lassù con lui non la vuole. Egli pensa che gli sarebbe d'inciampo. Un congedo, dunque; ella torni al marito e al suo bimbo....

Siamo alla vigilia della partenza per Nuova York. Ed ecco il Sárnico apparirgli dinanzi. Perchè? Se non m'inganno, anche qui, Cajo, hai preso un urtone. La ragione della visita appar questa soltanto: pregare Gerardo di portare ad un correligionario esiliato lassù una busta con del denaro. Gerardo rifiuta. Discussione. Be', e poi? Che vuol dire? Che c'entra? Presa a sè la discussione non è piccina, non è volgare, può anche interessare. Ma, ripeto, che c'entra? È, non foss'altro, una botta di colore nel quadro di *Noi*, utile a dargli aria e luce? No, non mi pare, non credo. È increscioso a dirsi, ma mi par proprio soltanto il pretesto per dare anche nel terz'atto una scena al primattore, per far sì che il terz'atto non sia



di dieci minuti. Perchè, su ciò che conta, il partire o il rimanere di Pina, l'onorevole e Gerardo sono d'accordo, e non v'era bisogno che si vedessero e si parlassero. Pina deve tornare al marito. Così pensa il socialista....

E qui, Cajo, mi nasce un dubbio, e te lo espongo. La penserebbe ancora così il socialista, se, ieri, Paola avesse accolta la sua profferta d'amore e di matrimonio? Ammettimi che non si sa, perchè non risulta, non appare, nulla lo rivela, nulla lo lascia neppure supporre o indovinare.... Cajo, ne sai nulla, tu? — E Cajo tace.

— «A Paola è affidato l'incarico di mutar l'animo del fratello Gerardo. Ella ha un'efficace «tirade» sull'egoismo degli uomini (*Noi*), e gli dimostra che egli non deve staccarsi dalla Pina. Lui si convince senza discutere. Abbraccia la piccola amante e la porterà con sè.... Ahimè, sino nel porto di Nuova York e nulla più. Le severe e moralissime leggi americane non permettono a uno straniero che vi sbarchi di trarsi seco la concubina.

.... Dimmi dunque, amico Cajo: qual è il significato di questa commedia così scucita, tutta scene ed episodii forzatamente legati tra loro? Di questa commedia che s'apre in un modo, si svolge in un altro, e si conclude in un terzo? E qual è il significato di quel titolo — un po' pretensioso, confessalo! — *Noi*? Noi uomini, ho udito dire, e il nostro egoismo. E dov'è, Cajo, l'egoismo dei tuoi

protagonisti? Quello di Martino? Ma è egoismo rinunziare all'amore, alla felicità, al piacere, fosse di un giorno o di un'ora, per correre dietro a una chimera o perchè ci si sente incapaci di essere uomini degni di un amore puro ed elevato? Quello di Gerardo, che si è preso per amante una donnetta trovata per la strada e gli par di doverla lasciare il giorno in cui il suo destino lo chiama a grandi imprese, ma subito si ricrede per quattro parole grosse che sua sorella gli grida? Quello del Sárnico che, sia pure anche nel proprio interesse, vuol ricondurre all'ovile — e sia pure un sudicio ovile — la sorella disgraziata per toglierla ad una situazione che secondo le leggi e la morale corrente è ancora più sudicia; e che, in ogni modo, ha un'ottima ragione per tentarlo: ridare la sua mamma ad un bimbo senza distruggere una famiglia?... Cajo, mio caro amico Cajo, rispondi.

Cajo tace; ed io insisto.

— «Perchè, vedi, ti ho detto, e mi sei, caro. Malgrado i tuoi difetti. Non sei bello, non sei ben fatto; sei un indolente e non cammini che a furia di urtoni; non sai prefiggerti uno scopo, non sai fissarti una mèta, e vai di qua e di là, a casaccio, a tentoni, e ti fermi ad ogni vetrina, e ad ogni angolo scantoni. Ma hai dell'ingegno e della nobiltà. Tua madre doveva essere una donna dall'aguzzo cervello pieno di idee, vivace e indisciplinata: tant'è che s'è data per amore; e

tuo padre, se non aveva una grande intelligenza era però di una vecchia nobiltà che non ha perduta neppur nella rovina. Gino Rocca, il tuo tutore, ha fatto di te quel che ha potuto. Non c'era in te la stoffa di un uomo da far camminar dritto e spedito verso una mèta, una bella mèta prefissa. Ma, insomma, ti ha tenuto in piedi. E, l'hai visto, stasera la ti è andata ottimamente. Però, bada, non farti soverchie illusioni. Ti ho interrogato tanto, non hai saputo rispondermi nulla. Perciò i miei dubbî sul tuo avvenire mi rimangono. Mi hai detto da principio: «Farò la mia strada». Sì, la farai. Ma temo non sarà lunga. Gli applausi, stasera, più che a te furono dati al tuo tutore. Se li meritava più di te. Più di te, perchè ha dimostrato di aver lasciata una brutta via sulla quale — per un errore di gioventù — si era messo, e di averne imboccata un'altra, una buona, di quelle che menano a una buona mèta. Lo rivedrai domani; diglielo. Digli che mi congratulo con lui, e che son lieto del suo successo. E che ne auguro degli altri, più belli e più significativi. E che aspetto, e non ho fretta. Ora vado a letto. Addio, amico Cajo.»

13 maggio.

XCIII.

« *Il sangue* ».

Non è facile raccontare *Il sangue*, i tre atti novissimi di Guelfo Civinini che la Compagnia di Maria Melato ha rappresentati jeri sera a Torino. Non è facile non perchè la storia sia complicata, o aggrovigliati sieno gli eventi che si svolgono su la scena; no, questi, anzi, sono di una apparente semplicità rara; gli è che non si tratta di un dramma psicologico, ma di un dramma.... fisiologico. Non da uno stato di anime o da un conflitto di anime il dramma nasce, e in essi e per essi si snoda e giunge alla sua catastrofe; ma la sua ragione d'essere sta — (e, curiosissimo, il gran pubblico che affollava il teatro Alfieri non se ne è reso conto) — sta in un fenomeno fisiologico, o, forse direi meglio e più esattamente, in un caso patologico. Ora, voi lo capite, la psicologia non solo è — come ci insegnano i novatori della letteratura in genere e del teatro in ispecie —

una coserella semplice, da nulla, che ognuno di noi conosce come il fondo delle proprie tasche, ma è pure un tema che si può trattare facilmente, in piena libertà, senza timore di offendere gli orecchi di nessuno; la fisiologia invece, e la patologia, certa patologia soprattutto.... per esempio il caso curiosissimo e atroce insieme che Guelfo Civinini ha studiato e portato su la scena....

Orsù, tenterò di cavarmela alla meno peggio. Peserò le parole sulla bilancina dell'orafo; e quando saremo al punto più scabroso, chè neppure la bilancina basterà a tranquillarmi, ricorrerò al testo dell'opera: ciò che è passato alla ribalta, detto da Maria Melato, dovrà pur passare nelle colonne di un giornale; e le signorine.... (Oh be', le signorine che, quasi tutte, in ogni classe e in ogni ceto, ballano il *fox-trot* il *jazz* e altre simili sconcezzuole, se mi leggeranno non arrossiranno; anzi, saranno forse quelle che meglio potranno comprendere, per esperienza fatta, l'atrocissimo caso in cui si trova e si dibatte Laura Antelmi, la protagonista del dramma civiniano).

Guelfo Civinini fu afferrato da un'idea grandiosa; questa: l'amore o l'odio in una donna possono sopraffare e annientare l'amore materno. Ma poi che il caso non sarebbe nuovo nella letteratura e nel teatro, Guelfo, da quel raffinato aristocratico ingegno ch'egli è, si è detto: bisogna che io lo



tratti in un modo novissimo. E n'è uscito // *sangue*. — Laura ha sposato nel 1896 (preciso la data perchè vent'anni dopo siamo in trincea, sul Carso) ha sposato, senza amarlo, il conte Giovanni Antelmi, ma pochi mesi dopo le nozze si è data per amore a Lamberto Sarni che l'ha resa madre: ed è nato Giorgio Antelmi. Giorgio Antelmi, sì, perchè Giovanni, ignaro e fiducioso, ha accolto il nato quale frutto della sua carne, e lo ha tenuto e allevato come un figlio adorato. Il legame d'amore tra Laura e Lamberto è durato otto anni, sino a che il giovane ha deciso di varcare l'oceano in cerca di fortuna. Invano ha tentato Laura — e forse sin da prima, da quando si sentì madre — di lasciare il marito e la casa, per unirsi a lui portandosi seco il figlio adulterino. Egli non volle. Onestà od egoismo? Non si sa, e Lamberto non dice: nè, se dicesse, ci sarebbe da credergli. Ma di egoismo, naturalmente, lo accusa Laura quand'egli ricompare dieci anni dopo, allorchè il dramma incomincia. È tornato dall'America, ricco, ammogliato, con due bambini; e seppe che casa Antelmi è in rovina. Il conte Giovanni è morto, or fa qualche anno, lasciando pressochè nella miseria la vedova e il figliolo. Laura agucchia notte e giorno per guadagnare qualcosa, e va vendendo a poco a poco ciò che rimane — i vecchi mobili patrizi persino — del patrimonio distrutto; Giorgio, debole, malatic-



cio, cerca un impiego per aiutare la madre ancor giovine e ancor bella, e vive sfiduciato e sconsolato nel ricordo del padre, il conte Giovanni, ch'egli idolatrava, che sempre rammenta in una sorta di feticismo devoto, orgoglioso di portarne il bel nome, desioso di rendersene degno.

Lamberto riappare per porgere un aiuto in quella casa desolata, per rivedere il figliolo suo. Ma Laura lo respinge con violenza, con ira. Giorgio è un Antelmi — gli grida — nulla potrebbe accettare da lui; e nulla ella vuole dall'uomo che ha tradito il suo amore, che l'ha abbandonata per andarsene in cerca di fortuna. Non tenda un agguato e non dica. Dire la verità a quel figliolo sarebbe un assassinio. Se insistesse, se tentasse di rivelare il passato, ella correrebbe alla moglie di lui e tutto direbbe alla sua volta. Si guardi! — E Giorgio sopravviene, triste, sconsolato per le vane ricerche. I due uomini s'incontrano. La madre paurosa, anelante, presenta: un amico del babbo. — Ah, un amico del babbo! Che gioia, per Giorgio! — Lamberto, al colmo dell'emozione, tace; poi saluta, se ne va. Giorgio chiede alla madre: Chi è? — Ed ella, con un fil di voce: Non illuderti, figliolo. Uno dei tanti....

La scena è, indubbiamente, commovente e drammatica; e chiude un atto sapientemente costruito, con un dialogo forse un po' letterario ma di grande efficacia. Il pubblico



GUELFO CIVININI.



n'è preso, e per cinque volte acclama alla ribalta gli interpreti: Maria Melato, il Sabbatini e il Marcacci, ottimi tutti e tre, eccellente la Melato che in questo dramma ha trovato una di quelle parti che meglio si adattano al suo temperamento.

Tra il primo ed il second'atto passa un po' di tempo; e in casa Antelmi le cose sono andate sempre più peggiorando. Giorgio non ha ancora trovato un impiego, e per tirare avanti si séguita a vendere: siamo agli ultimi mobili non indispensabili, ai ricordi più preziosi di famiglia. Ed ecco ricomparire Lamberto, vestito a lutto, vedovo anche lui: la sua moglie americana è morta. — Direte forse, bonaccioni come siete: Sia lodato Iddio che tutto vede e a tutto provvede. Ora si aggiusta ogni cosa....

Ahimè, no, non si aggiusta nulla. Anzi! Laura investe una seconda volta il suo ex amante, con una violenza, con una veemenza, con una esplosione d'odio che superano di gran lunga quelle del primo atto, perchè ella finalmente si confessa veramente, si rivela qual'è, non la madre trepidante pel figliolo idolatrato, ma la donna strana, disgraziata, malata, il fenomeno che.... che io non comprendo, lo riconosco, e che le donne soltanto, forse, sono in grado di giudicare. Il fenomeno sta nel caso fisiologico, patologico, al quale ho accennato da principio, e che vi rivelerò tra poco con le parole stesse del Civinini.

Perchè altrimenti, nevvvero? e cioè se Laura fosse una donna normale, molti di voi penserebbero come me — e non v'è da spender parole a spiegarlo — che ella potrebbe accogliere l'aiuto — e il nome, perchè no? — di Lamberto Sarni. Lo ha amato sino al delirio, lo ha desiderato sino allo spasimo quando era lontano, di là dal mare, e confessa — perchè lo confessa — che il suo amore non è morto e che in certe ore e in certi momenti.... Nè Lamberto Sarni è una canaglia. L'ha abbandonata, or son dieci anni, sì; ma ammettiamo che rapirla, distruggere una famiglia, creare un bastardo, non sarebbe stata neppur quella una bella azione: ed oggi è qui, dolente, desioso di bene, di portare aiuto e conforto a quel suo figliolo, senza rivelarsi, dichiarando anzi che si ucciderebbe piuttosto che svelare a Giorgio il mistero della sua nascita.... Ma no. Laura ama ed odia insieme quest'uomo. Lo odia perchè.... Il perchè non saprei dirvelo con parole mie. Ascoltiamo quelle che Laura pronuncia:

— « Vi odio troppo.... da tanti anni vi odio, in silenzio, chiusa in me stessa e nel mio segreto.... Forse ebbe già i suoi primi germi nell'amore.... In realtà, che cosa avevate perchè io mi fossi così disperatamente innamorata di voi?... Pure, qualcosa avevate che mi abbacinava e mi faceva delirare.... che rinnovava in me non so che spasimi di una torbida dolcezza.... quelli stessi che prima mi avevano morso e torturato il mio sangue malato, negli anni

della mia convulsa adolescenza.... A volte, nella nostra casa d'amore... — Dio, Dio, perchè mi fate ora ricordare!... — a volte, le prime volte, negli attimi in cui avrei dovuto più essere abbandonatamente vostra, un cencio vostro odoroso d'amore fra le vostre mani — mi sentivo d'improvviso spaventosamente lontana da voi.... Ricordate? Ricordate, quando mi dicevate tutto sbigottito: «Perchè, perchè mi guardi così? Dove sei? Dove sei?...» Ricordate i miei occhi foschi di quei momenti? Guardatemi.... forse li rivedete, ora.... Non sapevo dov'ero. Ero sola.... perversamente sola.... come ora! A stento frenavo in me degli istinti folli come di picchiarvi, di farvi male, di buttarvi via da me.... Era ancora quella mia triste carne di vergine, troppo presto fiorita, troppo lungamente viziata nelle sue solitudini, che ad un tratto si rinveniva della sua perversità, e detestava la vostra, pur avendola tanto desiderata, tanto goduta.... Erano già lampeggiamenti d'odio, ricordate? Ricordate? ....Poi finì quel tormento. A poco a poco. Voi m'avevate guarita, l'avevate rieducata, quella povera carne mia. Ora, la mia colpa mi aveva fatto una donna pura, sana, buona. Fra le vostre braccia singhiozzavo di tenerezza e di gratitudine. Avevate compiuto questo miracolo voi che non eravate nulla, fuorchè il mio grande amore.»

Indi ella rammenta ch'egli partì, ed ella rimase sola, e non fu più donna per nessuno, neppure per il marito. E prosegue così:

— «Bel caso di fedeltà, vero? Ma solo per breve tempo fu fedeltà d'amore.... Ero giovane, con tutto il mio bel corpo in fiore, i ricordi ritornavano violenti, deliranti, implacabili.... Uomini attorno a me



mi guatavano.... Sentivo i loro sguardi frugarmi la carne, e ne abbrividivo. Ma ero vostra, insanabilmente vostra, e vi aspettavo.... Passarono i mesi, passò un anno, due, tre.... ed ero ancora vostra vostra vostra, e ancora mi torturavo tutta di voi, spasimando di voi.... E a poco a poco, in quell'attesa, ah, che orrore! — il mio sangue si intorbidò ancora del suo antico male.... E con esso quando ricadevo giù spossata sotto le percosse dei miei delirii, l'odio di quei primi lampeggiamenti vaghi risorse, si rimpossessò di me, si allargò sul gorgo oscuro dell'amore.... Miseria, miseria! Non potevo amare che voi, non potevo essere che di voi, mi pareva che Dio m'avesse creata per questo! E voi mi avevate rubato questo solo bene che m'avessi, questa sola bontà della mia vita! Ah, tutto il mio sangue vi odiò mortalmente, come ora.... Vi amavo e vi odiavo. Carne e cervello hanno spasimato per anni ed anni in questo travaglio di follia.... Anche quando vi maledivo, anche quando il ricordarvi più m'avvelenava e mi dava come un rigurgito di disgusto.... anche allora.... ah, misera me, come mi piacevate!... E.... volete anche che vi dica che cosa fa ora più atroce e più inesorabile il mio odio? Ancora forse vi amo.... Ancora mi piacete. Terribilmente.»

*Glissons, n'appuyons pas*, è il caso di ripetere. E rendiamo giustizia a Laura, la quale, sul finir della sua scena con Lamberto, esclama:

— « È spaventoso, o è mostruoso quello che sono.... Se mi guardo dentro ho orrore di me.... Perchè c'è in me la madre, c'è! La madre che piange, che si strazia, che vorrebbe umiliarsi, per essere pietosa

alla sua creatura.... E non può.... non può.... non può.... Chè un altro essere ch'è in me la sopraffà, la piglia alla gola, le strozza il grido più umano, il gemito d'amore che sale su dal suo cuore di mamma — ferocemente, con la furia del suo odio di donna, che è insuperabile.... per la sua vendetta di femmina!... »

L'idea grandiosa da cui Guelfo Civinini fu afferrato è dunque questa: la femmina uccide la madre. Ma.... ma mi chiedo se è possibile, se è umano il caso patologico che il Civinini ci ha posto innanzi per giustificare quell'assassinio. E non so rispondermi. Non sono più un ragazzo — ahimè! — e, come si suol dire, un po' di mondo l'ho visto anch'io, come tutti; ma non so rispondermi. Risponda chi sa, chi vuole. Il pubblico torinese ha risposto ieri sera con degli applausi fragorosi. Ma ha ben capito, bene afferrato il senso delle parole che Maria Melato, da attrice provetta che sa come certe cose vanno dette, pronunciava?

Laura Antelmi è nello stato di esasperazione che vi ho detto allorchè Giorgio rientra. Il povero figliolo questa volta giunge allegro, festoso: ha trovato l'impiego, un impiego simpatico e lucroso. Una grande Compagnia Sud-Americana che si propone di far dall'Italia l'esportazione delle industrie artistiche.... Ma la madre lo interrompe: ella ha capito, ha intuito. È Lamberto che nascostamente, per interposta persona, ha procurato

questo impiego. E, invasata com'è, grida a Giorgio: «No, tu non puoi nulla accettare da costui! Capiscimi bene. Nulla! E scaccialo di qui, dalla casa di tuo padre!» — Il povero Lamberto se ne va, senza dir nulla, e la donna casca a terra svenuta dinanzi al figliolo atterrito. — Sei o sette chiamate calorosissime salutano quest'atto, gli interpreti e l'autore. Nè ho alcunchè da obiettare. Se si accetta quel po' po' di roba che precede e che vi ho detto, bisogna poi riconoscere che questo finale d'atto è teatralmente di una sicura efficacia.

Il terzo atto — od epilogo, come l'autore lo chiama — si svolge due anni dopo in una dolina sul Carso. Noto per incidenza che lo scenografo Bòsio ha dipinta e costrutta una bellissima scena. E, anche per incidenza, mi permetta l'amico Civinini di dirgli che il portare sul Carso la soluzione del suo dramma fu un tantino arbitrario. Se la guerra non ci fosse stata, egli avrebbe dovuto epilogare in altro modo. Ma debbo aggiungere subito che poi che al Carso e alla guerra egli non ha ricorso a scopo di sbandieramenti e di marce reali per strappar degli applausi, il suo peccato è veniale.

Nella dolina sta un piccolo reparto agli ordini di un valoroso: il maggiore Lamberto Sarni. E dei nuovi tenenti arrivano, per sostituire i morti. Fra di essi è Giorgio, che il Sarni rivede con emozione intensa. Ma

Giorgio è freddo, arcigno; e si fa violento non appena può rimaner solo con lui. Non ridirò, naturalmente, il dialogo che si svolge tra di loro; ne riassumerò il succo soltanto: Giorgio rivela che sua madre è morta; egli ha vestita la divisa, e tanto ha brigato per essere assegnato a questo riparto. È qui, dunque, per vendicare l'offesa che vent'anni or sono il Sarni ha recato a suo padre. Battersi non si può. Ma lì fuori c'è una mitragliatrice austriaca che tira su chiunque esce dalla trincea. Usciranno. L'uno dei due sarà colpito. Forse entrambi. Tanto meglio. — Lamberto inorridisce, rifiuta, si scansa, vorrebbe almeno rimandare; ma non può dirgli «sei mio figlio» perchè equivarrebbe ad ucciderlo. Giorgio insiste, minaccia. Atroce-mente minaccia: di schiaffeggiarlo in presenza dei soldati, per farsi fucilare. Ed esce fuor dalla trincea, imponendogli di seguirlo. Il Sarni lo segue, lo raggiunge, e sono colpiti entrambi: leggermente il padre, mortalmente il figliolo. E questi muore, ma nell'agonia, e nell'allucinazione del delirio, vede nel Sarni il padre suo, il conte Antelmi, e lo abbraccia e lo bacia.... Il pubblico, ancora per tre volte, acclama gli interpreti e l'autore. Nè, per conto mio, ho niente da aggiungere o da obiettare. Il dramma che Guelfo Civinini ha ideato si è chiuso al second'atto. L'epilogo non è che un'aggiunta, e non può avere importanza ed efficacia che dal punto

di vista teatrale. Ma debbo notare, da cronista coscienzioso, che il quadretto è presentato con una cura parsimoniosa, con una preoccupazione di rispetto quali si potevano aspettarsi soltanto da chi, come il Civinini, la guerra l'ha vissuta intensamente e da prode, guadagnandosi delle medaglie al valore.

Torino, 27 maggio.

XCIV.

*Il Teatro Sperimentale.*

Ho trovata Bologna piena di fascisti e di letterati. Condottivi, si capisce, da ragioni diverse. I fascisti, alcune decine di migliaia, venuti dal Ferrarese dal Modenese dal Reggiano, eran lì per occupare la città, semplicemente. «Occupare» è, da qualche anno in qua, il metodo adottato per risolvere tutte le quistioni politiche ed economiche, e adesso, da quel che pare, anche i problemi scientifici. Gli operai occupano le fabbriche; i fascisti le città; gli studenti le università e gli istituti politecnici. È un peccato, vi assicuro, che non sia dato a me di occupare in Italia un posto di dittatore. Mi basterebbero sei mesi di poteri assoluti.... Ma non usciamo dal seminato....

I letterati e gli artisti di cui vi dicevo eran convenuti a Bologna non per occupare ma per celebrare. Ne ho incontrati molti e ho stretta la mano a parecchi. C'erano Ferdinando Martini, Luigi Pirandello, Dario Nic-



codemi, Salvator Gotta, Alessandro Varaldo, Raffaele Calzini; i musicisti Gallignani, Bianchi ed Alfano; Guelfo Civinini, che veniva da Torino dove il suo dramma novissimo *Il sangue*, rappresentato da Maria Melato, ottenne un pieno successo; Cesare Levi, Lorenzo Ruggi, Enrico Serretta, Emanuele Castelbarco; Giovacchino Forzano, con una magnifica automobile regalatagli da *Sly*, ed Alfredo Testoni che, invece, ha venduta la sua per un dissidio ch'ebbe col meccanico; Ferdinando Tirinnanzi, del quale Ermete Zacconi rappresenterà tra pochi giorni a Torino un nuovo dramma, *Catilina*; Cesare Ludovici, Amedeo Gherardini, Alfredo Galletti, Licinio Cappelli.... ed altri ancóra. Per dippiù tre compagnie drammatiche delle quali due al completo; e quindi: Emma Gramatica, Vera Vergani, Nera Grossi Carini, Luigi Carini, Luigi Almirante, Camillo Pilotto, Luigi Cimara, ed altri ed altri.... Tra fascisti ed artisti nessun contatto, ma un *trait d'union* sì: Ferdinando Martini, perchè il più giovine, il più arzillo, il più agile di tutti: giovine di corpo di mente di cuore; i suoi ottant'anni non gli pesano sulle spalle, no davvero; ed io credo che se quei messeri che a Roma tengono il mestolo in mano non gli danno il laticlavio non è per mene grette e segrete di camarille politiche, ma perchè lo considerano troppo giovine ancóra per farne un senatore.



LORENZO RUGGI.



Questa coorte di scrittori ed artisti era convenuta a Bologna, vi dicevo, per celebrare. Che cosa? Il Teatro Sperimentale, che la sera del 1.<sup>o</sup> giugno offriva il suo spettacolo di inaugurazione con una commemorazione di Giovanni Verga. E che cos'è il Teatro Sperimentale? Per i pochissimi che non lo sapessero ancora o che non avessero ben compreso il significato di quelle due parole accoppiate, dirò che il Teatro Sperimentale bolognese è una cosa bellissima in teoria, ch'io non so come potrà essere praticamente attuata. Si propone due scopi: aprire la strada ai giovani che si sentono chiamati a scrivere per il teatro; e offrire agli autori di fama assodata il modo di sperimentare dinanzi ad una sala affollata di un pubblico speciale una loro opera nuova prima di presentarla al pubblico pagante di un teatro aperto a tutti: una specie, insomma, di prova generale. Questa, se non m'inganno, se ho ben capito, è l'idea iniziale da cui fu mosso un critico drammatico bolognese, un amante del teatro e che del teatro studia con grande amore i problemi: Gherardo Gherardi. L'idea fu accolta e patrocinata con entusiasmo da Lorenzo Ruggi, il quale, con attività intensa, e con l'autorità del suo nome, riuscì a costituire una società per darle attuazione. Mille e cinquecento persone pagano una quota annua e acquistano così il diritto di intervenire a 12 spettacoli; i quali saranno offerti nel Tea-

tro Comunale, la bella e famosa sala del Bibiena.

Dunque: i giovani scrittori che non riescono a sfondare le porte dei palchi scenici — l'eterno *leit-motif* sul quale già più volte ebbi a svolgere anch'io in queste Cronache le mie variazioni.... un po' stonate — invieranno i loro copioni al Teatro Sperimentale bolognese. Questo ha costituita una commissione di sessanta leggitori, od esaminatori che dir si voglia. (Mi è lecito aprire una parentesi — io adoro le parentesi! — per dire che tra quei sessanta ho letto il nome di certuni che, a parer mio, hanno bisogno, molto bisogno, di sottoporsi essi stessi all'esame e al giudizio di chi è in grado di giudicare più che non abbiano il diritto di giudicare altrui?... Non so se mi è lecito.... e perciò mi affretto a chiudere la parentesi.) Di quei sessanta commissari tre estratti a sorte leggeranno ogni copione e giudicheranno se sia degno di andare alla ribalta.

E qui — il mio buono e caro amico Ruggi me lo perdoni — qui mi casca l'asino. Chi porterà alla ribalta la commedia prescelta? Il Teatro Sperimentale bolognese non ha e non avrà e non potrebbe avere nè si propone di avere una compagnia stabile sua. Diamine, per dare dodici spettacoli all'anno! Che poi, s'anco l'avesse, non sarebbe tale — come non lo è nessuna compagnia — da poter rappresentare qualsiasi commedia: ogni

opera teatrale ha bisogno di interpreti o di un gruppo principale di interpreti adatti a recitarla. Non affidereste *Fedra* e neppure la *Signora dalle Camelie* a Dina Galli, o la *Presidentessa* ad Eleonora Duse, o l'*Asino di Buridano* ad Ermete Zacconi. Nevvero? Dunque: il Teatro Sperimentale dovrà affidarsi a dilettanti — ahimè! ahimè! poveri giovani autori! — o dovrà andare a cercare la compagnia adatta. La quale sarà a Milano, o a Torino, o a Napoli, o a Palermo.... E, allora, domando all'amico Ruggi: la farete venire a Bologna, per darvi una recita, una sola recita? E i quindici giorni che occorreranno per le prove? Oppure, l'acchiapperete ad un suo eventuale passaggio per Bologna, e la tratterrete lì per un giorno? E le prove, ripeto? Quando? Prima, nella città dove si trovi ad agire? E un capocomico sacrificherà quindici giorni di prove per una commedia nella quale, magari, non avrà fiducia, per darne poi una recita sola a Bologna, salvo a tenerla in repertorio e a rappresentarla poi altrove se il pubblico del Teatro Sperimentale le decreterà il successo? — Ma, dico io, se un capocomico accetterà la commedia che gli offrirete, e le sacrificherà dieci o quindici giorni a inscenarla, non potrebbe rappresentarla addirittura a Roma o a Milano, a Torino o a Palermo, dov'egli si trovasse, in una rappresentazione ordinaria, dinanzi ad un pubblico pagante? La prova, tra l'altro, non



sarebbe per l'autore anche più importante, decisiva?

Sì, più importante e più decisiva. Perchè, si ha un bel dire, ma quel pubblico del Teatro Sperimentale bolognese sarà sempre considerato press'a poco come un pubblico d'invitati, cioè più benevolo, più indulgente, più cortese. — È gente che ha pagato, mi si obbietterà, dunque è gente che non farà complimenti. Credete? Ha pagato, sì, una quota annua, tempo fa, parecchi mesi or sono.... e se n'è quasi dimenticato. Ha pagato per aderire alla nobilissima richiesta di Lorenzo Ruggi, ha dato il suo obolo, generosamente, per concorrere ad un'impresa d'arte dagli altissimi — se pur forse irraggiungibili — fini. Quando sarà in teatro stenterà a sentirsi in animo di erigersi a giudice, o per lo meno a giudice severo. Stenterà, anche perchè le parrà una mancanza di educazione — se non di doveroso rispetto — il fischiare una commedia che una solenne Commissione avrà giudicata degna di essere rappresentata e, naturalmente, applaudita. Sarà, insomma, un pubblico non dei soliti, con delle caratteristiche specialissime, com'è quello delle non dissimili società musicali i cui soci pagano un tanto all'anno per aver dieci o dodici concerti: si è mai fischiato, e neppur zittito, in tali concerti, un pezzo di musica od un concertista?

In ogni modo, valga o non valga quest'ulti-

ma obbiezione mia — (anzi, voglio ammettere — ve l'ho detto che amo le parentesi — voglio ammettere che non valga nulla e che si possa con ottimi argomenti sostenere la tesi contraria: che, cioè, il giudizio dato da un pubblico di tal natura debba essere considerato il più giusto o il più equanime, il più equo o il più suadente) — non mi par dubbio però che qualsiasi autore, e soprattutto un giovane agli inizi, sarà sempre più convinto dal giudizio di un pubblico ordinario, di qualsiasi teatro, e ne trarrà miglior norma e un ammaestramento maggiore, che non dal giudizio di quel pubblico specialissimo che sarà quello del Teatro Sperimentale di Bologna. Mi par già di udir tante voci dopo la recita di una nuova commedia al Teatro Sperimentale: « Be', sì, hanno applaudito — o hanno fischiato — ma bisognerà poi vedere come l'andrà all'Arena del Sole o al Manzoni, al Valle o al Carignano, al Niccolini o al Goldoni, dinanzi ad un pubblico dei soliti, ad un pubblico.... *pagante*.... » Si dirà male, ma si dirà. E il povero autorello, coricandosi, si chiederà: « Sono o non sono un autore? »

Ciò che, invece, non mi par dubbio è quanto dissi dapprima sulla possibilità di aver degli interpreti a Bologna per il Teatro Sperimentale. E faccio un esempio. La Commissione esaminatrice trova, scopre, fra le molte che sono presentate al suo esame, due buone commedie, due commedie degne del-

l'esperimento scenico. Bene. Tutto è possibile. Naturalmente, deve preoccuparsi di mandarle alla ribalta nelle migliori condizioni, con gli interpreti più adatti. È un dovere, è un obbligo di coscienza. Fare altrimenti, cioè affidarle ad interpreti inefficaci o inadatti sarebbe tradire gli autori ed il fine nobilissimo che il Teatro Sperimentale si propone. Quelle due commedie, dunque, appare evidente che dovrebbero essere affidate l'una ad Ermete Zacconi l'altra ad Emma Gramatica. E si offrono. Il Zacconi e la Gramatica leggono, ed accettano di inscenarle. Benissimo. Ma nè l'una nè l'altro possono recarsi a Bologna. Bologna è fuori del loro « giro ». Impossibile. Sarebbe una spesa enorme, insostenibile, pei viaggi e per il pagamento di penali ai teatri d'altre città con cui sono impegnati. Oppure, verranno a Bologna sì, ma hanno un contratto col Teatro Duse o coll'Arena del Sole, nè potrebbero recitare altrove. E ognuno dei due conclude: « La commedia mi piace, l'accolgo, ma la rappresenterò a Roma, o a Milano, o a Torino, o a Firenze ». E allora? Che farà il Teatro Sperimentale bolognese? Accetterà, suppongo, l'offerta di Emma e di Ermete, e avrà reso un servizio all'arte ed ai due giovani autori. Il Signoriddio lo benedica! Ma che spettacoli offrirà ai suoi soci, ai suoi azionisti?

C'è poi l'altro scopo che il Teatro Sperimentale bolognese si propone: offrire agli

autori famati quell'esperimento di cui dissi da principio, una specie di prova generale, in incognito. Mi pare che anche per questo c'è da obbiettare — e anche più — tutto ciò che ho obbiettato sin qui. E non mi ripeto. Ma c'è da aggiungere un'altra considerazione grave. Bologna è una città che frutta ad un autore che vive del suo lavoro: una commedia a Bologna, se nuova per la città, gli può dare un buon guadagno. Glielo sminuirebbe di molto se non potesse più considerarsi *nuova*. E *nuova* non potrebbe più considerarsi, e nessun capocomico gliela considererebbe e *pagherebbe* come nuova se prima fosse stata rappresentata dinanzi al pubblico del Teatro Sperimentale, cioè il miglior pubblico bolognese, formato di tutto ciò che di meglio conta Bologna nelle più elevate classi sociali. Qual è dunque l'autore che vorrebbe rinunciare a una parte del suo guadagno? Non saprei immaginarlo, specialmente nei tempi che corrono; gli autori nostri son tutti degli artisti probi e severi sin che stanno al tavolino; ma, quando l'opera è compiuta, hanno imparato — ed era tempo — ad essere degli attenti ed esperti tutori dei propri interessi economici. Perchè se un tempo non si viveva di solo pane, oggi non si vive più di sola gloria.... E poi, e poi, credete davvero che l'esperimento bolognese servirebbe a qualcosa? Io non lo credo. O bene o male che l'andasse, ogni autore dopo quella prova

generale ne saprebbe quanto prima, nè potrebbe prevedere che cosa lo aspetti in altre città e dinanzi ad altri pubblici. Eterno tema anche questo. Da città a città variano i gusti e gli umori; e ogni autore sa che non deve stupirsi se una sua commedia è applaudita a Milano e fischiata a Roma, è fischiata a Torino ed è applaudita a Firenze....

Ma, si dirà, c'è l'incognito. Sul manifesto del Teatro Sperimentale non sarà scritto il nome dell'autore. E alla fine soltanto.... No. Storie! Questa è roba buona per quei dilettonosi *farceurs* che sono i nostri cari amici di Francia. Alla Comédie, all'Odéon, quando cala la tela sull'ultimo atto, alla prima rappresentazione di una commedia, si presenta il primattore e con tono solenne pronunzia le parole sacramentali: *Nous avons l'honneur de vous annoncer que la pièce que nous venons de jouer est de Mr....* Tale dei Tali. — Sì, bravo. Ma lo sapevano già da tanto tempo anche i muricciuoli. Così come, ad esempio, il gran pubblico che entrerà al Teatro della Pergola tra qualche sera saprà chi si nasconde sotto il pseudonimo stampato sul manifesto annunziante la prima rappresentazione di *Fuochi in Arno*, commedia boccaccesca in tre atti ed in versi che la Compagnia Nazionale offrirà al giudizio del pubblico fiorentino....

Ho detto — perchè non so dire se non quello che penso — i dubbi e i timori che



mi assillano a proposito del Teatro Sperimentale bolognese, e le difficoltà veramente enormi che esso dovrà superare per raggiungere il suo fine nobilissimo. Ma Lorenzo Ruggi è non soltanto un autore acclamato, è pure un uomo assennato, e del teatro praticissimo. Le mie obbiezioni, ne son certo, egli se le è fatte da sè, sin dagli inizi, e le difficoltà da superare non se le è, senza dubbio, nascoste. Eppure si è messo in questa impresa, e vi dedica tutto il suo ingegno, tutta la sua attività. Vuol dire, dunque, ch'egli sa come superarle, come raggiungere il suo fine. Io lo attendo alla prova, e nessuno più di me e con più calore lo applaudirà allorchè la prova egli avrà data.

L'inaugurazione del Teatro Sperimentale, intanto, fu una bella solenne cerimonia, e offrì nella fastosa sala del Bibiena, ad un pubblico folto ed elegante, uno spettacolo attraente. La compagnia di Luigi Carini che agì all'Arena del Sole sino al 31 di maggio rimandò di un giorno la sua partenza; quella di Emma Gramatica che doveva sostituirla nello stesso teatro rimandò al 2 di giugno la sua prima recita; e Dario Niccodemi che pure il 2 di giugno doveva imbarcarsi con la sua compagnia per l'America del Sud passò con delle automobili per Bologna portandosi seco Vera Vergani, il Cimara, l'Almirante e la Donadoni. Così, con uno spettacolo dedicato alla commemorazione di Giovanni Verga



il Teatro Sperimentale bolognese fu inaugurato. Dario Niccodemi disse con quell'eleganza e quel garbo che gli son proprii degli scopi che il Teatro Sperimentale si propone. Luigi Pirandello parlò degnamente del Verga e dell'opera sua. Luigi e Nera Carini recitarono *La caccia al lupo*; Emma Gramatica, Vera Vergani, il Pilotto, il Cimara, l'Almirante, la Donadoni recitarono *Cavalleria rusticana*. Furono due belle esecuzioni, e gli applausi risuonarono per tutti, lunghi, ripetuti, clamorosi.

Alle due di notte salutavamo le tre automobili che partivano per Genova, recanti Dario Niccodemi ed i suoi attori alla nave che il giorno dopo avrebbe salpato....

E i fascisti, intanto, sdraiati sotto i portici del Pavaglione, dormivano ad occhi aperti. Com'è curiosa la vita!

4 giugno.

XCIV.

*Chiacchierata.*

Leggevo l'altro dì nel giornale la bella pensata di un impresario londinese. Egli aveva messa in iscena una commedia nuova che ottenne un successo di quelli che noi, nel gergo, chiamiamo «bazzotti». La critica non le fu di molto favorevole e alle repliche il pubblico apparve scarso. Quell'impresario — non so se superlativamente furbo o desolatamente ingenuo — fece allora annunziare che avrebbe accolti gratuitamente gli spettatori alle rappresentazioni susseguenti; e a spettacolo finito ognuno di essi sarebbe passato alla cassa per pagare il posto occupato soltanto se la commedia gli fosse piaciuta. Avvenne — narrava il corrispondente — che alla prima di quelle recite.... gratuite alcuni spettatori se ne andarono senza passare alla cassa; alcuni altri offrirono di pagare la metà od un terzo del prezzo fissato per il posto che avevano occupato, come a significare che giudicavano la commedia mediocre, difettosa,

poco interessante, ma non del tutto indegna; e che la gran maggioranza, invece, aveva pagato integralmente quanto doveva. Rimane a sapere però — nè si saprà mai — quanti abbiano pagato perchè buona era lor parsa la commedia, e quanti semplicemente per scrupolo di coscienza, per delicatezza, e per pietà verso l'impresario e l'autore. Perchè, si sa, gli inglesi son gente coscienziosa, delicata e — non so se anche in politica — pietosa.

Penso, adesso, che se Armando Falconi avesse voluto insistere nelle repliche de *L'Onorevole Nino*, nuova commedia in tre atti di Innocenzo Cappa e Silvio Zambaldi, imitando l'impresario londinese, il nostro *Manzoni* si sarebbe affollato per qualche sera; ma poi alla cassa non sarebbe forse passato nessuno. — Perchè — direte — noi italiani non siamo gente coscienziosa, delicata, ed anche pietosa? — Oh sì, lo siamo, indubbiamente; quasi tutti.... Molti, per lo meno.... Insomma, parecchi.... Ma siamo, anche, dei fantasiosi, dei distratti e dei frettolosi. Quando uno spettacolo finisce bisogna correre — nevvvero? — per non perdere l'ultimo tram.... (Tò, giusto, a proposito di tram: tutti sapete che in alcuni paesi del nord — la Norvegia tra gli altri, se non m'inganno — ogni carrozza tramviaria non ha che il conduttore; il «bigliettario» non c'è; c'è, invece, una cassetta nella quale ogni passeggero deve lasciar cadere la sua moneta; e, si afferma,



INNOCENZO CAPPA.



non c'è nessuno che non ce la lasci cadere; se qualcuno, raramente, se ne.... dimentica, c'è súbito, tra i passeggeri stessi, chi glielo rammenta. Da noi, se si congedassero gli evoluti e coscienti tramvieri e si ponesse sul tram la cassetta.... Perchè, notate, noi siamo — riparo ad una dimenticanza — soprattutto generosi. Non vi è mai capitato di vedere di quelli che, quando scendono dal tram, restituiscono il loro biglietto al «bigliettario», come a dirgli: «Rivendilo, amico, se ti riesce, e mettili in tasca gli otto soldi, poverino!» — Siamo della gran brava gente, noi!... Ma non commoviamoci, e non divaghiamo. Ritorriamo, invece, a *L'Onorevole Nino*, benchè — i miei amici Cappa e Zambaldi me lo perdonino — non ne varrebbe la pena.)

Non posso dire che è una brutta commedia. Non lo posso, appunto perchè i due autori sono miei vecchi e buoni e cari amici. L'amicizia, si sa, ha degli obblighi ai quali non bisogna mancare. Dirò che è una commedia mancata. L'idea prima da cui furono mossi i due commediografi non era cattiva; il tipo che essi si proposero di presentarci non sarebbe apparso novissimo su la scena, ma neppur dei più sciupati: l'uomo ch'è vittima della fama paterna; il figlio del personaggio illustre defunto, che tenta invano di seguirne le orme, di proseguire nell'opera sua. Checchè faccia e checchè dica, nulla fa e nulla dice che valga. Suo padre, ah, suo



padre, quello era un uomo! Questo povero rampollo non vale un paio delle pantofole smesse dal grande trapassato. Bene. Ma, appunto, bisognava presentarci un tipo, bisognava che l'on. Massimiliano Farè fosse qualcuno: un uomo d'ingegno o un deficiente, un onesto o un intrigante, un furbo o un ingenuo, un attivo o un indolente, quello insomma che più piacesse ai due scrittori, ma qualcuno. E ne sarebbe scaturito il dramma oppure la commedia buffa. L'on. Nino — perchè lo chiamano così, per diletto, — è nessuno. È uno qualunque. E allora? — Tutto ciò che capita a quel Nino — e non è, veramente, nè peregrino, nè significativo, nè saporito — potrebbe capitare a qualsiasi uomo mediocre figlio di uomo mediocre, non sopraffatto dal nome illustre che porta, non sommerso nella fama paterna. Perciò, dissi, la commedia è mancata, non è piaciuta al pubblico, e non mi pare valga la pena di discorrerne a lungo e di raccontarne l'argomento. Passiamo a qualcosa di più divertente.



Ah sì, qualcosa di veramente divertente. E di nuovo. Sentite un po' questa, poi mi direte la vostra opinione. È una storiella vera. Non farò i nomi, ma non sarà gran male — nè vi riuscirà difficile — se leggerete tra le righe.

In una grande città dell'Alta Italia, il mese scorso, un nostro attore illustre stava provando con la sua compagnia un nuovo dramma in toghe e in sandali scritto da un giovane letterato sul quale si appuntano le speranze più liete. E, intanto, l'illustre attore rappresentava il suo solito repertorio. Avvenne che, qualche sera prima di quella fissata per la rappresentazione del dramma nuovo, egli rappresentasse il capolavoro di un sommo tragico italiano del '700, e che la critica locale, il dì dopo, non fosse molto benigna, nè per l'interpretazione dell'attore illustre nè per quella dei suoi scritturati. E allora che accadde? Accadde semplicemente questo: che gli scritturati inviarono al loro celeberrimo capocomico una lettera.... No, val la pena di riprodurre tal quale questo monumento di idiozia bolscevica. Vale la pena perchè si tratta di un caso novissimo che sta a dimostrare — (e poi si dice che io sono un retrogrado, un esagerato *laudator temporis acti!*) — a che cosa ne siam giunti su questa povera scena italiana. La lettera-monumento è ricca di errori di grammatica — in questi, gran parte degli attori italiani sono.... maestri — ma non ci badate; badate alla sostanza.

*Caro Maestro,*

*La preghiamo a perdonarci se, visto il malanimo della critica verso noi giovani pieni di fede e di sincero amore all'arte,*

*siamo costretti a ritornarle le parti affidateci nella tragedia.... del signor.... Questa critica palesemente ingiusta e insincera, che si permette di discutere Lei, Illustre Maestro nostro, quasi che l'arte Sua potesse ancora essere discussa, non avrebbe certo pietà di noi: salverebbe la tragedia del signor...., essendo egli giornalista, e riverserebbe tutta la responsabilità, se vi fosse insuccesso, sulle nostre povere spalle, oppure, constatando il successo del lavoro, direbbe certo che il successo vi fu, malgrado la pessima esecuzione.*

*Lei caro Maestro, ha forti spalle e corazzate dai trionfi ottenuti in tutto il mondo, ma noi siamo ai primi passi e non possiamo, nè dobbiamo esporre tutto il nostro avvenire agli strali di una critica che abbiamo il diritto di ritenere insincera e malevola.*

*Perdoni.*

E seguono le firme.

Commenti? No, guasterebbero. Dinnanzi a monumenti come questi, si rimane estatici, a bocca aperta. Quattro comicaroli affermano che la critica non deve più discutere un attore illustre, ma deve sciogliere degli inni, sempre, per ogni sua interpretazione, anzi deve dire addirittura che è Domeneddio sceso in terra a recitare; nè deve muovere appunti, nè rilevare i difetti e le manchevolezze di « giovani pieni di fede e di sincero amore all'arte »; e se si attenta di farlo, essi si ri-

tengono in diritto di rifiutarsi a recitare il dramma nuovo di uno che, perchè giornalista, sarebbe in ogni modo salvato, se non esaltato, dai colleghi « bugiardi » e « malevoli » della critica drammatica. In che mondo viviamo?

Qualcuno di voi, forse, mi chiederà se il capocomico illustre, il Maestro, ha preso a calci i suoi scritturati. No, non lo ha fatto, perchè è una persona educata. Oh, lo so: ci son delle quistioni che non sarebbe degno e profittevole di risolvere se non a calci. Ma, buon Dio, il galatèò, Monsignor della Casa, non lo permettono. No. Il Maestro ha chiamato il trovarobe e ha fatto riporre nei « cassoni » le toghe e i sandali; poi ha chiamato l'autore, gli ha consegnata una copia dell'epistola comunicarola autorizzandolo a farne l'uso che credesse; e gli ha restituito il copione. L'autore si è preso l'uno e l'altra, li ha posti nella valigia, è salito in treno, ed è ritornato a casa sua, dove sta meditando sulla coscienza, sull'onestà, sulla disciplina.... ma no, che dico? semplicemente sulla mentalità di certi comici italiani....

Ve l'avevo detto che ve ne racconterei una proprio carina?

XCVI.

« *Lorenzino* », di Giovacchino Forzano.  
*Una compagnia di giovani.*

Ho ancora negli orecchi l'eco degli applausi lunghi, insistenti, ripetuti, fragorosi che hanno salutato ieri sera all'Olympia milanese il *Lorenzino* di Giovacchino Forzano. Un trionfo. E penso con rammarico che il mio illustre amico e maestro Adriano Tilgher, critico-filosofo del *Mondo*.... romano, il quale sta dimostrandoci con lunghe articolesse pepate che bisogna fare del teatro *nuovo*; e che a fare il teatro *nuovo* ce lo insegnerà lui con altre articolesse ancor più lunghe e più pepate; e intanto, per cominciare, afferma che *La locandiera* è una cosa miserrima e *Il fiore sotto gli occhi* è una cosa superba; penso — dicevo — che il mio amico e maestro Adriano Tilgher ricevendo l'annunzio di questo trionfo darà del beota al pubblico milanese; se pure, e per dippiù, in causa del dolore e del dispetto, non ne farà — Iddio lo scampi e liberi — una piccola malattia.



Perchè — ve lo dico se no 'l sapete — egli ce l'ha con Giovacchino. Lo ha messo insieme — vedete che colmo e che finezza d'ironia! — coi pochi eccelsi dei quali non si pronunzia e non si scrive che il nome di battesimo: Dante, Michelangelo, Raffaello.... E quando, da qualche mese in qua — dopo lo *Sly* — ha da dire che una commedia è brutta, dice che par di Giovacchino; e con una insistenza piena di buon gusto, cercando le occasioni col lanternino e fabbricando i pretesti, va ripetendo che Giovacchino è un mestierante, un raffazzonatore, un superficiale....

Sarà, non sarà — io non me ne intendo — il fatto è che ieri sera all'Olympia ci ho passate tre ore piacevoli; che ho ascoltato il dramma del Forzano con diletto, senza perderne una parola; che trovai ben giustificati gli applausi calorosi con cui si chiusero i tre atti e i sei quadri del dramma; e che uscendo fuori dal cantinone a riveder le stelle mi ripetei ancora una volta: il Forzano è un autore drammatico. — Aggiungerò, perchè mi serve, che un giovanottone ottantunenne col quale salivo le scale, un certo Ferdinando Martini, che un po' di talentaccio ce l'ha e che di commedie ne ha udite e lette parecchie, era del mio stesso parere.

Perchè, insomma, non possiamo pretendere che in ogni autore drammatico — quando ci dà la tragedia o il dramma storico (o pseudo-storico) — ci sia uno Shakespeare, e neppure



un Alfieri. Se il genio verrà, un dì o l'altro, e ci darà la grande opera d'arte, lo esalteremo, e gli erigeremo delle statue.... o, per prudenza, lasceremo che gliele erigano i nostri nepoti. Ma non dobbiamo scoraggiare, o, peggio, abbattere e vilipendere i giovani che lavorano con coscienza e con nobiltà, e che se non si addimostrano dei grandi poeti dànno prova per lo meno di saper che cos'è teatro, e al teatro offrono delle opere non ignobili e scenicamente ben ideate e ben costrutte. Questo è il caso di Giovacchino Forzano. Non credo ch'egli si atteggi a novatore o a poeta, ch'egli si illuda di essere un artefice sommo, di essere — almeno sin'ora e per ciò che ha prodotto sin qui — qualcuno (*qualcuno* nel senso più alto e più nobile della parola) nella storia del teatro italiano. Giovacchino Forzano è, per quanto ne so, un modesto: ed è un giovane di molto ingegno, ed è un lavoratore probo. Sì, c'è sempre della probità nell'opera sua; ogni onesto glielo deve riconoscere. E se qualcuno gli dice che il suo è mestiere, gli risponda che anche in questo, come in tante cose della vita, è una question di parole: il mestiere, se bene esercitato, con elevatezza di intenti e con delicatezza di tocco, non è che abilità. E in qualunque cosa ci si metta, senza abilità non si viene a capo di nulla, e nulla si conclude.

Questo *Lorenzino* del Forzano non è quello del De Musset che, pur essendo un cinico,

uccide per alte ragioni di politica e di morale; non è quello del Benelli, che uccide per amore — e cito soltanto, tra le varie personificazioni sceniche di quella strana figura cinquecentesca, le due oggi più note e popolari —; è, forse, un po' l'uno un po' l'altro, ma è, in ogni modo, diverso: ed è questo già un merito che bisogna riconoscere al nostro autore. Un po' l'uno un po' l'altro, e, in più, è l'artista, è il poeta dei *Lamenti*, che odia Alessandro de' Medici quale uomo obbrobrioso che insozza la divina Firenze, ne offusca la bellezza e la gloria. Questo appare dal lungo racconto, o meglio dalla confessione che egli fa a Caterina nel primo quadro del terzo atto. Con che c'è da supporre che il Forzano si sia allontanato dall'esattezza storica più che non se ne fossero allontanati il De Musset e il Benelli. Perchè Alessandro de' Medici — dicono parecchi storici — quanto fu dissoluto e perverso nell'operare altrettanto fu prudente e sensato nell'opinare. Pronunciò savissime sentenze che vennero raccolte e pubblicate; e ci fu chi disse che « a giorni suoi di sentenze superò tutti i savî », e chi, persino, lo paragonò a Salomone. — Ma che importa? Ci tenete molto, voi, ad una assoluta meticolosa esattezza storica nell'opera di teatro? Purchè l'autore ci dia l'opera bella, e ci renda vivo un tipo, e ci dipinga con efficacia un'epoca o un'ambiente, si può ben passar sopra alla nuda e cruda esattezza.

E poi.... E poi, non dimentichiamo che fu un autore drammatico anche Lorenzino de' Medici; tra colleghi sono permesse certe licenze....

I primi due atti di questo *Lorenzino* sono ottimamente costrutti e dialogati. Un artista di levatura.... tilgheriana può trovarci a ridire, forse ad ogni scena, forse ad ogni battuta; ma un uomo di teatro che al teatro cerca prima di tutto e sopra tutto l'opera di teatro — (anche perchè sa che non c'è quasi mai da attendersi l'opera d'arte purissima) — li ascolta con grande godimento; e deve riconoscere che il Forzano ottiene l'applauso caldo e convinto che oserei predire non gli mancherà da nessuna platea senza ricorrere a metodi ignobili, a volgarità irritanti, a mezzucci riprovevoli. Il secondo quadro del primo atto in special modo, e il secondo del secondo sono, veramente, due scene di rara efficacia, di effetto pronto e sicuro, e di un effetto ottenuto con sobrietà di mezzi e con nobiltà di intenti. Il terzo atto non vale i due primi, e, di vero, si affievolì un poco anche il successo. Gli applausi si ripeterono più volte, e clamorosi, ma mi parvero meglio un saluto finale, e cordiale, all'autore, che non un'espressione convinta di approvazione all'ultima parte del dramma. Nè posso credere che il Forzano, espertissimo com'è, non se ne renda conto. C'è troppo poco in quel terz'atto: il racconto-confessione che già dissi, nel primo



HESPERIA SPERANI.



quadro; l'uccisione di Alessandro nel secondo. Troppo poco. Si ha l'impressione che il dramma non concluda e che la curiosità del pubblico — una curiosità teatrale, sia pure — rimanga insoddisfatta. « E poi? » mi pare che ognuno debba chiedersi. Quali effetti produsse l'uccisione di Alessandro? E come finì Lorenzino, il vostro protagonista? A Venezia, dove, dieci anni dopo, fu alla sua volta assassinato. Già. Ma quanti lo sanno, quaggiù in platea?... Che v'ho a dire? Par d'uscire dal teatro senza aver ascoltato l'ultimo atto, non fosse che un breve epilogo....

E perchè no? Perchè non ve lo aggiungerebbe il nostro giovine esertissimo autore?

L'interpretazione mi par degna di molta lode. Annibale Betrone è un Lorenzino efficacissimo eppur misurato. Espressiva è la sua maschera, significativi sono i suoi atteggiamenti, e bella è la sua voce calda alla quale egli sa dare i giusti toni a seconda dei momenti pei quali l'anima sua trapassa. Un ottimo Alessandro è il Paoli; cioè, l'Alessandro che l'autore ha voluto, rozzo, volgare, violento, lussurioso. Maria Letizia Celli ha, in Caterina, una parte sacrificata, di quelle in cui non si giudica un'attrice, ma fa degnamente il dover suo. Corretti ed affiatati tutti gli altri nelle parti minori. Vorrei solo raccomandare al Cialente di limitar la sua énfasi; un uomo che appare sì appassionato non credo eserciterebbe il delicato mestiere del boja....





Di *Una grande attrice* (così il libero traduttore ha tradotto il titolo francese *La comédienne*... e magari la sua libertà si fosse limitata a questo!) commedia in 3 atti di Armont e Bousquet non val la pena di parlare. Questo sì è mestiere, del più vieto e del più rancido! Ma val la pena di dir quattro parole degli attori che l'hanno recitata, in questo afoso luglio manzoniano che non potrebbe aver fortuna neppure se sulle tavole del vecchio teatro famoso apparissero le stelle più fulgide — quante sono? — della nostra scena di prosa. Si tratta della Compagnia Becci Sperani Leonelli, una compagnia di giovani, naufraghi di compagnie discioltesi nella crisi economica che attraversiamo e nei barocchismi teatrali che ci deliziano, raccolti audacemente tra loro per sbarcare il lunario e, bisogna riconoscerlo, per recitare con tutta la cura, con tutto l'amore, con tutta la fede di cui i giovani sono capaci. Meritano di essere ascoltati, incoraggiati, aiutati, perchè possano sorpassare il capo delle tempeste — i mesi estivi — e pervenire alle stagioni teatrali più propizie. Ho udito uno spettatore dire al suo vicino: — « Tò, ma val meglio questa compagnietta di giovani che certe compagnione di illustri indolenti o attaccabrighe! » — E diceva giusto.

Il Becci, primattore, è un attore intelligente, misurato, che dice sempre bene ogni sua parte. È un po' freddo, e un po' monotono. Lo vorrei più vario, e più appassionato allorchè la parte richiede passione e foga e slancio. Ma è, dei giovani, uno di quelli su cui si può e si deve contare. — Il Leonelli — (questo sosia di Luigi Barzini; è strano come egli rammenti nella figura, negli atteggiamenti, nel viso, nella voce e nel modo di modularla, il giornalista illustre) — il Leonelli è un attor comico simpaticissimo, che ha una comicità innata della quale si vale con garbo e che è tanto più efficace nelle parti caratterizzate. — Di Esperia Sperani, la giovanissima primattrice, ebbi già due volte ad occuparmi in queste mie Cronache. La prima, or sono due anni, quand'era col Sainati e recitava in quell'insopportabile repertorio del Grand Guignol. Mi sorprese. L'avevo conosciuta, anni fa, generichetta buona a nulla, e la ritrovavo attrice esperta — benchè tanto giovane — espressiva e sincera. Poi la riudii, l'anno scorso, ch'era nella Compagnia del Teatro Popolare. — Ha dei difetti, e non lievi. È monotona, tende al piagnucolìo, e quando ride non è gaja, e quando sorride il suo sorriso pare sovente una smorfia di sofferente. È la sua maschera, che ha qualcosa di tragico; ed ella deve sorvegliarsi, e magari studiarsi, a lungo, davanti allo specchio. Deve imparare a modular meglio la sua voce,

che è bella, a renderla nei toni più varia, a farla festosa nella gioia, vibrata nell'invettiva, appassionata nell'amore.... Poi, nella miseria che ci affligge, ella sarà qualcuno sulla scena di prosa.

Questi giovani, attornati da altri giovani che recitano con zelo, si direbbe con passione, affiatati, che sanno sempre la loro parte (il Signoriddio li rimeriti!) avrebbero bisogno di un direttore artista, che se li prendesse a cuore, e ne facesse degli artisti. Perchè adesso recitano. Bene, ma recitano.

C'è n'è ancora uno di tali direttori artisti, zelanti, coscienziosi, amorevoli, innamorati del loro mestiere? Se sì, lo auguro a questa Compagnia di giovani.

9 luglio.

XCVII.

*Speranze, pronostici, dubbi, divagazioni;  
insomma: chiacchiere.*

Vi dò una bella notizia: la rinascita del teatro drammatico italiano è imminente; è come chi dicesse alle porte. Quistione di mesi, di pochissimi mesi. Tra l'autunno e il carnevale appariranno alle ribalte parecchi capolavori. C'è, tra i pochi iniziati che se ne intendono, chi se ne aspetta una mezza dozzina; io che sono ottimista arrivo sino alla dozzina intera. Ma, insomma, fossero anche soltanto sei (e, badiamo, dico « capolavori » così per dire e, fors'anco, a mo' di paragone con tanta roba che al pubblico fu offerta in questi ultimi anni, ma basterebbe che ci fossero date delle buone e belle commedie degne di plauso) fossero anche soltanto sei, ci sarebbe da far dei capitomboli per la gioia. E, badiamo ancorà, quella mezza dozzina di opere prelibate non sono quelle che ci verranno dagli autori illustri e dai più noti che ora stanno tutti lavorando ai monti e al mare

nelle loro ville e villette lontane dai rumori del mondo e chiuse agli importuni. No. Quelle, si sa, ogni autunno ce le reca, e ogni anno le attendiamo con ansia; e arrivano, e sono belle, e sono applaudite, e consolidano sempre più la fama dei loro autori. Ma, benedetto Iddio, esse non fanno che continuare il teatro esistente. Esistente da un secolo o da un lustro, ma esistente. Cosicchè, noi, spauriti, ci dicevamo sino a ieri: «Be', e quando questi autori che conosciamo, che amiamo, che onoriamo, non ci saranno più o non scriveranno più, che cosa sarà di noi e della nostra scena di prosa? Dove sono i giovanissimi, i nuovi che spuntino e che ci diano affidamento di saper continuare l'opera superba degli attuali?» E ci guardavamo d'attorno, desolati. Ebbene: da oggi, non più. Una mezza dozzina, forse una dozzina di autori nuovi, giovani, ignoti sin qui, si avanzano baldanzosi, col loro copione sotto il braccio.... Perciò, vi dicevo, è la rinascita del teatro italiano; perchè, c'è da aspettarselo, questi giovani non soltanto ci faranno securi dell'avvenire, ma ci recheranno idee e metodi e intenti novissimi.... Che Iddio sia lodato, possiamo dormire i nostri sonni tranquilli!

Tutto questo vi parrà strano, forse; ma ripensateci un momento e vi accorgerete che si tratta di un fenomeno naturalissimo. Voi sapete com'è, o per dir meglio com'era: capolavori — continuiamo a chiamarli così;

per far presto — esistevano; stavano in fondo ai cassetti dei tavolini e delle scrivanie. Ne uscivano, ogni tanto, per bussare alle porte dei palchi scenici, ma le porte non si aprivano. I capocomici, o indolenti, o affaccendati, o retrogradi, o mestieranti, o bottegai, o.... (se avete sottomano altri appellativi aggiungeteli pure, senza riguardi) respingevano i postulanti. Oppure, per togliersi la seccatura, prendevano il copione, se lo tenevano — senza leggerlo, naturalmente — per dei mesi, poi, se non lo smarrivano, lo rimandavano al giovine autore accompagnato da quattro righe più o meno sgrammaticate del segretario. E il copione ritornava a posarsi nel cassetto. — Ebbene, ora, in questi ultimi mesi, sono usciti tutti. E, fatti i conti, erano — non sbalordite — più di un migliaio. — Un migliaio? vi sento esclamare. Ci sono mille autori drammatici in Italia? — Ma sì, ci sono. Comprese le autrici, naturalmente. L'Italia è il paese delle sorprese.

E come e perchè sono usciti? — Sono usciti — ma i giornali non li leggete? — per virtù delle belle nobili generose iniziative sorte in tante città per dare aiuto, incoraggiamento, protezione — per aprire, insomma, le porte dei palchi scenici — ai giovani cultori dell'arte teatrale, agli scrittori ignoti nella impossibilità di affacciarsi ai lumi della ribalta. Commissioni di lettura, Teatri sperimentali, Concorsi drammatici, non si contano



più. È una fioritura prodigiosa. E i frutti, ve lo dissi, non si faranno aspettare.

Del Teatro sperimentale bolognese — sorto, bisogna riconoscerlo, con nobilissime intenzioni e retto da persone pratiche e serie — ho detto, a lungo, in una Cronaca precedente. Molti copioni gli son già pervenuti, ed uno fu già scelto per essere inscenato. Lo giudicarono con sommo favore tre giudici esperti: Luigi Pirandello, Adriano Tilgher e Fausto Maria Martini. Il valore dei giudici dà a confidare sul valore dell'opera. La vedremo alla ribalta nell'ottobre, portatavi dalla Compagnia Nazionale. — Un altro Teatro sperimentale si è costituito a Roma. Fu annunziato mesi or sono a suon di tube e di oricalchi, poi non se ne seppe più nulla. Ma, indubbiamente, gli organizzatori stanno lavorando in quiete e ci preparano delle sorprese: nè i copioni difetteranno neppur colà. — E un terzo — perchè, pare, i Teatri sperimentali son come le ciliegie — si annuncia a Genova. Anche questo, naturalmente, ha istituita la sua Commissione di lettura, della quale — dice la circolare-programma — « fanno parte le più eminenti personalità letterarie ». E, in più, avrà anche una Compagnia stabile. — Capperi, una Compagnia stabile genovese? Ma quei signori hanno dunque a loro disposizione qualche milione? Eh, non c'è da stupirsi: gran città quella Genova! E quanti copioni andranno alla Superba!

Intanto, e acciocchè proprio non rimanga nel profondo di un italico cassetto neppure uno manoscritto, ci sono i Concorsi drammatici. A bizzeffe. Ce ne sono di serii e di buffi. — No, ecco, certuni, dirli buffi è trattarli con soverchia indulgenza. Son quelli lanciati da qualche giornaleto o rivista letteraria.... tra i propri abbonati. Già, un metodo come un altro — e meno bello di tanti altri — per far degli abbonamenti. Per concorrere bisogna abbonarsi. E con tanti autori drammatici che ci sono in Italia, voi capite, c'è da sperare di raccogliere parecchi soldarelli. Ma ci sono i Concorsi serii; serii, per lo meno, nelle intenzioni e nei metodi. Ed è uscita giusto ora la relazione della commissione giudicatrice per quello indetto dall'*Ars Italica*, la Società che gestisce il Teatro Argentina di Roma. I concorrenti furono 135. I premiati, cioè scelti per la rappresentazione.... nessuno. Dice la relazione che « la maggior parte dei lavori presentati non conforta per nessun rispetto la speranza di una qualsiasi rivelazione.... » e che su 135 opere presentate, « quattro o cinque soltanto, mostrarono il proposito di avvicinarsi a modernissimi modelli che per l'ingegnosità dei contrasti e la fiamma lirica onde sono rischiarati hanno ottenuto fervida accoglienza di applausi. Se non che nelle opere esaminate mancavano assolutamente la facoltà di ideazione o di esecuzione. Peggio poi fecero quelli che nella

illusione di simulare una originalità assente ricorsero all'uso, anzi all'abuso di oscenità di espressione e di rappresentazione che rendevano soltanto più evidenti e meno tollerabili le altre manchevolezze». — Notiamo, per incidenza, che la Commissione esaminatrice era stata ottimamente costituita. Dei sei commissarii, due soli avevano fatto in gioventù un po' di modesto teatro; gli altri non furono mai nè autori nè critici drammatici; sono, soltanto, delle persone d'ingegno, colte, pratiche del teatro, e di buon gusto. È una mia vecchia idea che nei concorsi d'arte i giudici non dovrebbero mai essere dei tecnici, e credo che i risultati di tanti concorsi — di pittura, di scultura, d'architettura, d'opere letterarie — mi diano ragione. I giudici dovrebbero essere, soltanto, delle persone di buon gusto. O, forse, chi sa?, forse i giudizi sarebbero anche migliori se fossero dati semplicemente da cittadini qualsiasi, estratti a sorte come i giurati alle Assise....

Un altro Concorso serio negli intenti, mastodontico nei risultamenti, è quello della *Gazzetta del Popolo* torinese. Cinquecentosessantacinque furono le opere presentate da circa cinquecentotrenta autori; perchè qualcuno ne presentò due, e qualcun altro, più prolifico, tre o quattro. (Sommate, sommate, e vedrete che arriviamo al migliaio che vi dicevo.) — Be', e di questo Concorso ci sono notizie? — Eh, no, non ancora. Pensate

565 copioni debbono essere letti da 5 commissari. Ci vuole del tempo. Però, l'altro dì ho incontrato uno di quei poveri cinque, e l'ho interrogato. È un mio ottimo amico. — Come va? — Male. — Perchè? — Eh, per quel Concorso. 565 pillole da ingoiare! — Poveretto! E dimmi, quanti copioni hai letti sinora? — Una trentina. — E ci hai trovato nulla? — Sì. — Ah? — Della buaggine. Non puoi credere, amico mio, a quali eccelse altezze può giungere la buaggine umana. Cerchi dell'arte? Non la trovi. Almeno del mestiere? Non lo trovi. Delle idee? Non le trovi. Dell'estro? Non lo trovi. Dell'inven-tiva? Non la trovi. Dello spirito d'osservazione? Non lo trovi. Insomma, e alla peggio, del senso comune, della sintassi e dell'ortografia? Tutta roba che trovi.... raramente. Il senso comune poi! To', per dirtene una: o non c'è un Tizio che ti presenta una com-media in tre atti nella quale il primattore, il protagonista, è un tenente che ritorna dalla guerra con una gamba sola? Ecco, se la com-media fosse una cosa bella e potesse andare alla ribalta, li vedi il Ruggeri, o il Carini, o il Calò, o il Betrone, o non so chi, che si fanno amputare per recitarla? — Ho lasciato il mio amico un po' giù di cera, un po' dimagrato — egli che è già tanto magro — e che a cose finite e a giudizio pronunziato dovrà indubbiamente regalarsi una cura, ma non disperato e disperante; anzi, fidente. Gli

rimangono ancora 500 copioni da leggere. O che l'opera degna non ha da saltar fuori?

Ma sì, salterà fuori senza dubbio, anzi, ne salteranno fuori parecchie. Se non da questo Concorso da qualcuno dei tanti altri, o dai Teatri sperimentali, o dalle Commissioni di lettura.... A proposito (lo dimenticavo) c'è a Roma una Società che non si sa perchè si chiami degli Autori (forse perchè, visto che gli autori son tanti, una Società sola non basta) che, anche lei, ha istituito in questi giorni una commissione.... Insomma, certo è che tutte le vie sono spianate, tutte le porte sono aperte. E poi che da anni innumerevoli sentiamo dire e leggiamo stampato che le belle commedie e i bei drammi ci sono — nei cassetti — ma non riescono ad andare alla ribalta — ora, perdincibacco, ci andranno. L'Italia è in questo momento piena di commissioni e di comitati....

Cosicchè, più ci penso e più mi convinco che l'attendermi per l'autunno e il carnevale dodici opere nuove degne di plauso di autori sin qui ignoti non è da ottimista ma da modesto. Nè mi stupisco: modesto lo fui sempre, in tutto.

Però....

No. Fa caldo. Il «però» lo dirò un'altra volta.

24 luglio.



XCVIII.

*« L'amore dei tre re » all'aperto.*

Uno spettacolo teatrale all'aperto, di sera, era per i torinesi una cosa nuova; e al richiamo dell'impresa Romanelli che aveva allestito al Ciclodròmo una rappresentazione de *L'amore dei tre re* di Sem Benelli i torinesi sono accorsi in folla.

Tutti sanno che cos'è un Ciclodròmo: un vastissimo recinto nel quale è costrutta una pista in cemento, nella forma di un'elisse, leggermente inclinata nei lati più lunghi, inclinatissima nei più brevi; torno torno, sopra la pista, delle lunghe ampie tribune capaci di migliaia di spettatori; e, nel mezzo, un prato. In questo, all'uno dei capi, fu costruito un palco scenico immenso, chiuso al fondo da enormi tele dipinte raffiguranti le mura merlate di un castello; sul palco scenico quasi nulla: soltanto, nel mezzo, sul davanti, una torre; e di fondo, a destra, un lungo ponte d'accesso, perdentesi nel verde degli alberi e dei cespugli. Nel vasto prato — la platea —



erano poste lunghe file di poltrone e di sedie, alcune migliaia. E l'altra sera tutti quei sedili, e quelle tribune all'ingiro, erano gremite di pubblico. Il vasto recinto, così popolato, era per sè stesso uno spettacolo curioso e attraente: e poi che su due lati gli fanno corona le prime collinette verdi torinesi che sono i contrafforti della maggiore su cui si erige Superga, lo spettacolo non sarebbe stato privo di poesia se a turbar gli occhi non si fossero presentati i mastodontici insolenti cartelli che stan sopra le tribune a celebrar le virtù delle gomme e degli olii più raccomandati e quelle che Giovanni Pozza chiamava le « carrozze da sella ».

C'era da chiedersi, entrando, se quella folla collocata in grandissima parte così lontana dalla scena avrebbe udito gli attori. Perchè, badiamo, gli anfiteatri greci e romani — quelli di Siracusa e di Fiesole — nei quali si son dati anche di recente degli spettacoli non sono sì ampi com'è questo velodròmo torinese, e il pubblico vi sta assai più raccolto attorno alla scena; e nelle grandi arene di Verona e di Milano furono offerti degli spettacoli lirici con numerosissime masse orchestrali e canore. Ebbene, dell'*Amore dei tre re* l'altra sera non si è perduta una parola. Ho osservato che gli innumerevoli spettatori che gremivano l'immensa scalinata posta in alto, sopra la pista, di fronte al palcoscenico e da questo distante almeno una cinquantina

di metri, stavano zitti ed attenti com'è di chi ode in modo perfetto, e furono i primi sovente a dar lo spunto agli applausi. — Vuol dire, dunque, che anche in un vastissimo recinto, purchè posto in condizioni propizie, è possibile offrire al pubblico degli spettacoli con drammi e tragedie adatti alla vastità dell'ambiente e della scena; e poi che il pubblico mostra di gradirli, anzi, come avvenne per questa rappresentazione benelliana, di appassionarcisi, si dovrebbe pensare ad organizzarne di più frequenti e in parecchie città. Gioverebbero, anzitutto, alla cultura popolare; aprirebbero un nuovo campo ai poeti nostri, che si sentirebbero attratti a pensare e a comporre opere adatte; e si offrirebbe lavoro e guadagno, nei mesi estivi che sono i più difficili per l'industria teatrale, agli attori ed a tutti gli artefici della scena.

Occorrono, però, gli interpreti idónei. Non soltanto, cioè, intelligenti e dalla persona prestante, ma dotati di bella voce sonora e che abbiano una pronuncia nitida e chiara. Il Benelli ha scelto ottimamente i suoi. Tina Pini, Giuseppe Sterni e Memo Benassi specialmente — nè il Mozzato fu di troppo inferiore ai suoi compagni — si son rivelati tra i migliori attori che per recite come questa si possano indicare. Belle figure sceniche; belle voci sonore, che senza essere mai forzate si spandevano gradevolmente nell'aere tranquillo e giungevano nitide, senza affie-

volirsi, sino agli ultimi limiti dell'ampio recinto, per virtù, anche, di una dizione chiarissima e di una accentuazione impeccabile. Gli attori nostri non sono più, nella maggioranza loro, dei « figli d'arte », com'eran quasi tutti ancorà quarant'anni e cinquant'anni addietro, e nei quali, per tradizione, la pronunziazione era perfetta. Ma la tradizione sopravvive; e per chi voglia e sappia imparare, il palco scenico può essere tuttora una scuola: una scuola alla quale si dovrebbero mandare i ragazzi di ogni regione d'Italia perchè imparassero se non a parlare l'italiano a pronunziarlo. Invece! C'è da inorridire a sentire come gli italiani pronunziano la loro lingua, specialmente quassù da noi, i piemontesi in piemontese, i milanesi in milanese, i veneti in veneto, e via dicendo. C'è da disgustarsi ad entrare in un'aula di tribunale, o in una scuola, o in una qualsiasi adunanza, o.... in Parlamento, e ad udire come vi si parla e vi si pronunzia la lingua madre! — Ecco: la Pini e il Benassi non sono « figli d'arte », e quella è milanese, questi è parmigiano; ma dopo qualche anno di palco scenico possono essere oggi dei maestri di pronunzia.... Qualche venturo ministro della Pubblica Istruzione che abbia un po' di buon gusto e si senta animato da amor patrio studii questo problema che ha la sua importanza, anzi, mi pare, ha un'importanza grandissima se non si vuol che arriviamo, a poco a poco, ad



MEMO BENASSI.



aberrazioni degne del volapuck e dell'esperanto.

Ma dir della Pini, dello Sterni e del Benassi che recitarono con bella voce e con ottima pronunzia, non è dir tutto. È giusto l'aggiungere — per essi e, sebbene in tono minore, anche per il Mozzato — che recitarono bene, con intelligenza e con misura, con passione e con poesia. Sem Benelli, evidentemente, è un maestro esperto. Cosicchè la sua bella tragedia — una delle sue opere migliori — piena di calore drammatico, ottenne da quel gran pubblico un successo pieno, in qualche punto entusiastico. Alla chiusa del second'atto io vidi con grande compiacimento quella massa di spettatori che stava nel prato — e, per l'opportuno effetto di ottica, già la prima fila delle sedie era posta a una diecina di metri dal palco scenico — levarsi in piedi e correre sin sotto il proscenio per acclamare nel Benelli uno dei nostri più nobili poeti.

Per dare maggior lustro allo spettacolo, per intonarlo alla vastità dell'ambiente, e per eccitare la curiosità del pubblico si sono introdotti nella tragedia benelliana dei cavalli e dei fanti, e armigeri e cavalieri, e pastori e popolani, e dolenti donzelle apportatrici di fiori sulla bara di Fiora; nonchè una nenia funebre, autentica del decimo secolo. Così, Manfredo arriva al prim'atto, e riparte per subito ritornare al secondo, preceduto da una cavalcata eroica in magnifici costumi....



Ecco, a dir vero, la tragedia benelliana non ha bisogno di codesti amminicoli, e da un punto di vista puramente artistico possono apparire delle appiccicature. Ma è giusto dire che non guastano e non offendono. Son cerimonie leste, episodii passeggeri, introdotti con gusto e con garbo, e le folle, naturalmente, se ne estasiano. Si trattava qui di un esperimento di « grande spettacolo », e del grande spettacolo era giusto dargli le apparenze e le attrattive. Ora che l'esperimento è riuscito, Sem Benelli — si dice — penserà e scriverà un'opera appositamente che, pur mantenendosi opera d'arte, richieda un grande apparato scenico, e in cui le masse abbiano la loro vera e propria ragione di essere. Ben venga; noi l'aspettiamo desiosi e fidenti.

30 luglio.

XCIX.

*Cronaca estiva. - Un'altra ciliegia. - Trenta commedie nuove scelte da una Commissione cospicua. - Una Compagnia cospicua per rappresentarle. - E un Comitato cospicuo.*

Mi arrivano sin quassù a 1300 metri — dove son venuto a ritemprarmi per mettermi in grado di affrontar le emozioni che mi saranno date dalle commedie nuove e soprattutto dai grotteschi, dai sogni, dalle visioni, dalle metamorfosi e dai rompicapi che i nostri giovani autori ci stanno preparando e appariranno alla ribalta nell'autunno e nell'inverno — mi arrivano sin quassù l'annunzio e il programma di un altro teatro sperimentale.

Un altro? Sissignori. Non ve lo dicevo in una Cronaca del luglio che i Teatri sperimentali sono come le ciliegie? Questo sta per sorgere a Roma; ma non è quello ch'è in gestazione da gran tempo colà e al quale pure accennavo in quella Cronaca elencando tutti i Teatri sperimentali di cui si annunciava la fondazione dopo l'avvenuta inaugu-

razione dello Sperimentale bolognese. No, questo è un altro ancóra. È l'ultima ciliegia che, pel momento, esce dal canestro. Ed è una ciliegia che ha un aspetto singolare e par debba avere un sapore specialissimo: val la pena di osservarla, e sarà forse piacevole gustarla a suo tempo.

Si intitola, con una felice inversione degli epiteti, *Sperimentale del Teatro Italiano della Novità*. Par niente, o, meglio, pare un'audacia sintattica; però vedete quanto sapore è in quel titolo. Dice tutto; perchè dice bene, in sei parole, qual'è la sua ragione di essere. Ma per qualcuno che fosse duro di comprendonio, vale a dire tardo nel comprendere, riporterò qui il primo capitolo del chiarissimo programma: « Il Teatro Italiano della Novità ha costituito il suo « Sperimentale » in Roma e precisamente al Teatro Eliseo, per la rappresentazione dal 1.º novembre 1922 al 31 maggio 1923, di trenta opere moderne di teatro, assolutamente nuove alle scene ».

Ecco: ci sarà forse qualche ingenuo, e altresì qualche uomo di poca fede, che leggendo le ultime parole di quel capitolo faranno, se sian seduti, un salto sulla sedia. — Trenta commedie nuove, in sette mesi, cioè in circa dugento giorni, in un solo teatro d'Italia? Poffardelmondo! E dove trovarle trenta commedie « assolutamente nuove alle scene », se non tutte belle e degne di essere rappresentate, meritevoli almeno di affron-

tare l'esperimento della ribalta? — Questa, sarei per giurarlo, sarà l'esclamazione di quei tali, facendo quel tal salto sulla sedia. Ma non per nulla son essi degli ingenui e degli uomini di poca fede. Si rassicurino. Gli esaminatori non avranno che l'imbarazzo della scelta, perchè gli autori drammatici in Italia sono innumerevoli. Ho già dimostrato — in quella Cronaca che ho sopra citata — che, tenuto conto dei copioni pervenuti in questi ultimi mesi ai varii Teatri Sperimentali, alle Commissioni di lettura, ai Concorsi drammatici attualmente aperti o recentemente chiusi, gli autori drammatici italiani si possono contare a duemila. Duemila noti a tutt'oggi. E ci son quelli, in più, che per rivelarsi attendono nuovi Concorsi e la istituzione di altri Teatri Sperimentali; infine, quelli — quanti! — che ogni giorno si rivelano a sè stessi autori drammatici; cioè, che un bel mattino, svegliandosi, si accorgono di essere degli autori e corrono a sedersi al primo tavolino che trovano, per buttar giù, di getto, il loro capolavoro. — Ve l'ho detto, gli esaminatori di questo nuovo « Sperimentale » romano non avranno che l'imbarazzo della scelta. E speriamo che scelgano bene.

No. Lo « speriamo » mi è caduto dalla penna, e lo correggo. Devo dire: « Siamo certi che sceglieranno bene ». A dimostrarvelo basterà ch'io vi riveli i nomi dei letterati e dei critici che formano — (tolgo sempre dal programma)

— la Commissione esaminatrice: Carlo Basile (che è anche il direttore, forse il felice ideatore di questo «Sperimentale»), Augusto Jandolo, Nicola Porzia, Ferruccio Rubbiani, Vincenzo Tieri, Cesare Giulio Viola. Lo vedete: non c'è da dubitare di personalità così competenti ed esperte.

Avanti dunque, o giovani ignoti che da tant'anni andate ripetendo — e vi fanno eco scrittori e critici di vaglia — che le belle commedie le avete scritte, o sapreste scriverle, ma che per l'ignoranza o la cocciutaggine dei capocomici, e magari per la noncuranza o l'opposizione dei celebri e degli arrivati, non riuscite a farle rappresentare. Avanti! Per altri trenta di voi un nuovo campo è aperto. «Lo Sperimentale del Teatro Italiano della Novità — dice il terzo capitolo del programma — bandisce un concorso per la rappresentazione di 30 opere moderne di teatro, in più atti, per l'anno 1922-23». — Buon Dio, le vuole in più atti e moderne; e chi avesse pronta una *Cavalleria rusticana*, una *Visita di nozze* (chi sa quanti!), oppure un *Amleto* o un *Nerone* (innumerevoli senza dubbio!) non potranno affidarsi a questa nuova e bella iniziativa. Ma, si sa, non si può pretendere tutto. Quelli si rivolgano altrove. C'è, ormai, un'insegna ad ogni canto. E non si rammarichino i giovanissimi, quelli che sono ancora alle aste nella scrittura.... delle commedie. Il programma avverte che «il con-

corso sarà ripetuto ogni anno». Oh, delizia! Pensate, fra dieci anni avremo 300 nuovi autori drammatici italiani, esaminati, vidimati e bollati. Perchè, dice sempre il programma, «le opere che resisteranno all'esperimento saranno collocate (dice proprio *collocate*) nell'ambito della possibilità (ricopio fedelmente) presso le principali Compagnie drammatiche e pubblicate in volume oppure su riviste». Che bazza!

Nè, laddiomercè, hanno da rammaricarsi gli autori vecchi. Dice il programma: «Possono concorrere anche gli autori che abbiano uno o più lavori rappresentati».... Ah, davvero, quanto mi duole di.... aver cambiato mestiere!

Ma ciò che importa, o giovani, è di far presto. Ricopio ancora da questo delizioso programma: «Si rivolge invito agli autori giovani italiani d'inviare le proprie opere al più presto, possibilmente entro il 30 settembre c. a. per poter pubblicare nel successivo mese di ottobre l'elenco completo delle opere da rappresentarsi. Non appena le opere prescelte raggiungeranno il numero di trenta, sarà data partecipazione a mezzo della stampa, e tutti quei copioni che giungeranno successivamente e che saranno giudicati meritevoli di rappresentazione, saranno posti nel cartello 1923-24 ».

Cosicchè, vedete, sono proprio trenta, non una di più, non una di meno, le commedie



che la Commissione esaminatrice dovrà scegliere per mandarle alla ribalta. Se tra gli innumerevoli copioni che le perverranno non ne trovasse, putacaso, che 25, o 27, o 28 degni o meritevoli di tentar l'esperimento (e mi parrebbero già molti, e a quegli ingenui, a quegli uomini di poca fede che vi dicevo parrebbero anche troppi!) la Commissione dovrà, a qualunque costo, completare il numero di trenta, aggiungendo ai meno peggio anche qualche commediola idiota o qualche dramma in versi martelliani sbagliati. Quei signori dello «Sperimentale» romano son gente di carattere, si son fissati sul trenta, e non transigono. Vero è, però, che sono anche degli ottimisti: e già prevedono che le commedie *meritevoli* sorpasseranno quel numero fatidico. Questo sarà raggiunto nel settembre; cioè in un mese. Le commedie ottobre e novembre «saranno poste nel cartello 1923-24». Gran paese questa nostra Italia benedetta!

Ma poi, chiederete, chi dovrà recitarle le trenta commedie? — Cápperi, e credete che quegli egregi signori non vi abbiano pensato? Ma sì! Dice il Manifesto-programma che lo «Sperimentale del Teatro Italiano della Novità» avrà una sua propria Compagnia «composta dai migliori artisti disponibili sulla piazza di Roma». — Eh? Questa non ve l'aspettavate. Sempre perchè siete degli ingenui e gente di poca fede. E, in più, c'è

fra voi qualche indiscreto che vorrebbe sapere qualcos'altro; ad esempio, chi sarà la primattrice, chi il primattore, chi l'attor giovane, chi il brillante, chi la madre, chi il generico primario. Be', e che importa? Tizio o Caio, Mevia o Sempronio... questo o quella per me pari sono, e dovrebbero esserlo anche per voi — oso dire anche per gli autori drammatici concorrenti — quando si sa che la Compagnia sarà formata « coi migliori artisti disponibili sulla piazza di Roma ». E la piazza di Roma — anche questo è risaputo — è una *pépinière* di artisti, non fosse che per le tante Case cinematografiche che vi hanno sede.

Infine — non si è dimenticato proprio nulla — lo « Sperimentale » romano « sta costituendo un Comitato d'Onore (con l'O maiuscola, dice il programma) del quale faranno parte le più alte personalità italiane della politica e dell'arte ». — Suvvia, dite la verità: non vi aspettavate neppur questa. E non mi chiedete, per carità, quale sarà il compito di quel Comitato d'Onore. È troppo chiaro: darà lustro all'impresa....

(Cioè, cioè.... Il lustro lo daranno « le più alte personalità italiane dell'arte ». Ma quelle della politica?... Qui, forse, gatta ci cova. E, se non addirittura S. E. Facta, penso sarà bene che l'on. Fumarola, sottosegretario agli Interni, stia con gli occhi aperti....)

Sia come vuolsi, non mi par dubbio che

corrono per l'Italia momenti sommamente propizii all'arte teatrale; e con le nobili iniziative che da uomini preclari, da mecenati e da méntori si vanno prendendo ogni giorno, quest'arte famosa nei tempi dovrà ora nuovamente rifiorire. Si apre un'èra nuova: noi fortunati se camperemo abbastanza per vederne i frutti, e per goderne....



.... Che se poi qualcuno, invece, volesse osservare che ciò che ho detto sin qui, in questa Cronaca estiva, non è punto serio, non potrei che dargli ragione. Ed a mia scusa opporrei che, s'io non m'inganno, lo « Sperimentale del Teatro Italiano della Novità » non è neppur esso una cosa seria....

Agosto.

C.

*Di tutto un po' e d'altre cose ancóra....*

Non so da che bizzarra idea si lasciò guidare Annibale Betrone per indursi ad « esumare » l'*Arlecchino re* di Rudolph Lothar. Che cosa lo ha sedotto in questo medio-crissimo dramma? Perchè, suppongo, non si vorrà sostenere che sia un'opera d'arte, degna di vivere sulle scene o di riapparirvi di quando in quando acciocchè non la si dimentichi e ogni generazione la conosca e l'apprezzi. Costrutto su un vecchio stampo romantico, povero di contenuto e povero nella forma — per lo meno nella sua pedestre traduzione italiana — è un dramma che nulla ci dice di nuovo o che valga; cosicchè riudendolo dopo forse vent'anni ebbi questa curiosa impressione: non di riudire *Arlecchino re* ma della roba che ho già udita, in un press'a poco, o che ho letto, in tanti altri drammi e in parecchi romanzi e poemi. Che povera filosofia stantia! Meglio è l'essere un

misero Arlecchino, libero di sè, delle proprie azioni e dei propri pensieri, che un Monarca temuto e non amato, sopraffatto dal peso stesso della sua possanza, e schiavo di consiglieri idioti o crudeli, di cortigiani astuti e procaccianti. Tutto qui? Tutto qui. E sfido chiunque a trovarci dell'altro. Ma se, almeno, la favola ideata dal Lothar fosse meno sciatta, e lo svolgimento del dramma fosse vivificato da episodii fantasiosi, e il protagonista ci dicesse cose o profonde od argute, e l'azione si snodasse in forme più varie e più snelle, si potrebbe passar sopra la vecchiezza del dato e perdonare la vetustà del principio filosofico a cui l'opera s'informa. No, niente. Tutto è terra terra in questo dramma ungherese che credo sia ben morto e seppellito nel suo paese d'origine e che, ripeto, non so perchè il Betrone, con un grosso dispendio di belle scene e di ricchi costumi, abbia voluto riportare alla ribalta.

Cioè.... Ecco: il Betrone può averci veduto la possibilità di una interpretazione sua, originale. E, lo ammetto, questa possibilità forse c'era, malgrado la mediocrità dell'opera; anzi, forse, per virtù stessa di tale mediocrità. Si trattava — s'io non m'inganno — di mettere un po' di Arlecchino nei panni del Re. Il Lothar non ce lo ha messo; ed era, probabilmente, la sola cosa buona ch'egli avrebbe potuto fare, anzi, la sola giustificazione sua nel portar su la scena un così

frusto argomento. Ottenere degli effetti di contrasto, dal caso di un Arlecchino poeta che si trova costretto a vestir panni da re. Il Lothar non ne ha fatto nulla. Io comprendo che un attore d'ingegno, alla ricerca di sempre nuove e diverse forme di esplicar l'arte sua, potesse essere sedotto da una tale visione: completar l'opera dell'autore, e, sia pure, sopraffarla. Un còmposito difficile, indubbiamente: poi che, non potendo — e non dovendo — metter nulla di suo nella parlata, quel tanto di Arlecchino che, a tratti, avea a spuntar fuori dal manto regale e di sotto la corona, non poteva apparire e rendersi manifesto se non dal tono e dalle inflessioni della voce, dalle movenze e dagli atteggiamenti, da tanti piccoli particolari da studiarsi e da trovarsi giorno per giorno, col succedersi delle prove di scena. Ci ha pensato il Betrone, ed è questo che lo ha sedotto? Non lo credo. Certo è che dai risultamenti scenici non appare. Egli recita l'*Arlecchino re* da par suo, cioè da attore intelligente e provetto: ma il suo Arlecchino è nulla più di quello del Lothar: e se l'attore è eccellente, il personaggio rimane come tanti del repertorio, non si differenzia da tanti; e per ciò mi pare che, da parte sua, sian tempo e fatica sprecati.

Gli altri interpreti ebbero la stessa visione e seguirono lo stesso sistema del loro capo-comico e direttore. Lo seguì, specialmente, Maria Letizia Celli che ci appare non *Colom-*



*bina* ma addirittura Maria Stuarda. E per lei — mi consenta di dirglielo l'egregia attrice — l'essere Colombina sarebbe stato assai più facile che per il Betrone l'essere, qua e là, Arlecchino. Mi basterebbe citare la scena ch'ella ha, con Arlecchino appunto, al prim'atto, prima dell'uccisione di Boemondo, allorchè egli le chiede amore, e la scena del terzo, col finto re, allorchè finge di lasciarsi sedurre e di cedere alle sue brame. Ah, come fu Maria Stuarda anche lì, mentre, senza sforzo, avrebbe potuto essere una Colombina piena di grazia e di civetteria! Ma non c'è rimedio: Maria Letizia Celli si sente chiamata soltanto alle parti tragiche....



Un'altra « esumazione » è quella che ha fatto Armando Falconi riportando alla ribalta *Papà Lebonnard*; quel *Papà Lebonnard* che Ermete Novelli, riscrivendolo e rifondendolo a modo suo — (nell'originale francese, pensate, è una romanticheria in versi alessandrini) — e recitandolo durante vent'anni dinnanzi a platee sempre affollate ed entusiaste, ha reso famoso.... Gli è che Ermete Novelli è stato l'ultimo gran « comico » dell'epoca nostra, voglio dire l'ultimo gran « comico dell'arte »; e se e dove l'arte non bastava egli non rifug-

giva dal mestiere; ma vi ricorreva e vi attingeva con un sì grande talento, e nel mestiere sapeva mettere tanta arte, che non v'era mai in platea uno spettatore sì ortodosso o un critico sì severo che non fossero da lui vinti e soggiogati. — Armando Falconi — io dissi or sono due anni in una di queste Cronache — è forse il solo dei giovani attori italiani d'oggi che possa ardire di mettersi sulla via fatta deserta dalla scomparsa del Novelli, e che abbia il diritto — dissi, anzi, il dovere — di seguirne le orme. Egli può essere, veramente, il grande « promiscuo », quel tipo d'attore di cui si va perdendo — se già non si è perduto — lo stampo. Ha tutto per esserlo: tutto che natura può dare; e lo sarà se non gli verrà mai meno la fede e se in cima a tutto metterà la passione dello studio. Ma seguire le orme del Novelli non vuol dire, o non vuol dire soltanto, scegliere, per recitarli, due fra i più brutti drammi — *Papà Lebonnard* e *Alleluja* — ch'erano nel suo repertorio favorito. Piacque al Falconi, per cominciare — (per cominciare, s'intende, quell'« allargamento » del suo repertorio che lo deve condurre a poco a poco all'interpretazione di parti molto varie e differenti tra loro, comiche e drammatiche, com'è appunto del « promiscuo » classico dell'arte) — gli piacque di scegliere due brutti drammi in cui sono due « parti scritte », di quelle cioè la cui interpretazione è relativamente più fa-

cile e in cui gli effetti scenici sono sicuri? E sia. La scelta, poi che, dopo tutto, è una prova di modestia, non depone contro il suo buon gusto. E di buon gusto egli dà prova non dubbia pur nella recitazione del *Lebonnard* (non l'ho udito in *Alleluja*) perchè in una parte che si presta al faciloneismo e allo strafare egli è sobrio, pieno di misura, garbato e senza smancerie nel patetico, vibrato e senza violenze eccessive nell'invettiva. Ma non deve fermarsi lì. Dopo due drammi che sono prodotti del mestiere, Armando Falconi deve cercare le opere che son frutti dell'arte: e innamorarsene e dedicarvi tutto il suo ingegno e tutto il suo cuore. Dopo le belle prove date dall'attore ormai consumato ch'egli è, deve dar delle prove da artista. — Mio vecchio amico, ficchiamo la mano nella piccola sacca in cui stanno racchiusi i capolavori, e togliamone due, a sorte, come vien viene. Ecco: *Shylock* e *Il matrimonio di Figaro*.... Ti spaventano? No, vecchio mio, non bisogna spaventarsi di nulla quando si hanno buone spalle come tu hai. Ti dò un anno di studii per l'uno, due anni per l'altro. E aspetto. E, ci scommetterei, siamo in molti ad aspettare....



ENRICO SERRETTA.





Novità, novità, novità! Ce ne furono largite parecchie dalle tre compagnie che agiscono attualmente a Milano. Ma di una sola val la pena di parlare, perchè italiana, perchè graziosa, e perchè le arrise un lietissimo successo: *Il gioco dell'oca* di Enrico Serretta. Non vi dirò nulla — e non me ne vorrete — de *Lo sconosciuto* di Louis Verneuil, e de *La nuda verità*, di H. Manners. Il Verneuil, che ci aveva dilettrato or sono due anni con *Vi amo e sarete mia*, ha fatto un capitombolo con questo *Sconosciuto*, in cui c'è un uomo che sorpreso di notte da un marito nella stanza da letto della moglie si finge un ladro per salvare la donna amata. Come vedete, una trovata con tanto di barba. E, per di più, una commedia che non è nè carne nè pesce, perchè non si sa se vuol essere seria o buffa.... Ma forse, in questo, un po' di colpa ce l'ha anche l'esecuzione che ne diede la compagnia di Annibale Betrone. Come dire? Qualche interprete fu carne e qualche altro fu pesce....

*La nuda verità* vorrebbe essere una commedia umoristica americana. Ah, l'umorismo americano! Senza escludere quello di Mark Twain — (vi ha mai fatto ridere o sorridere



l'umorismo di Mark Twain?) — *c'est à dormir debout*, direbbero i nostri cari amici di Francia. E che *pas toute vérité est bonne à dire* dovrebb'essere il succo di questa scempiaggine. Non c'è che da rispondere all'autore: sapevamcelo.... per fortuna; chè, altrimenti, non sarebbe la vostra stolida commedia che ce ne convincerebbe. Ce l'ha regalata la compagnia di Armando Falconi, e perdoniamogliela.

Enrico Serretta prosegue in quel genere di teatro in cui già ebbe fortuna e che si dice comunemente della « commedia leggiera ». Ecco, circa la leggerezza, vorrei dire al Serretta e a tutti quelli che in Italia fanno un tale teatro che sarà bene stieno in guardia e si sorvegliino per non esagerare, altrimenti, a furia di leggerezza, arriveremo al pulviscolo.... Perchè la « commedia leggera » se non vuol cascare nella buffoneria — (e il Serretta non ci vuol cascare, lo so) — ha da essere la commedia di carattere (ah, difficile!), o il *marivaudage*, o la farsa gaia (*farsa* nel senso buono e più nobile della parola) che si basa o s'impernia su una trovata. A voler essere sinceri, bisogna dire che si cercherebbe invano qualcosa di tutto ciò nel *Gioco dell'oca*. C'è una trovatina iniziale: un decreto del Commissario degli alloggi fa conoscere e mettere in rapporti tra loro un giovinotto capo-scarico e vitaiolo con una giovinetta ingenua in apparenza, furbacchiona nella sostanza.

Attraverso parecchie peripezie che non vi narrerò ma che andrete volentieri ad ascoltare in teatro, la fanciulla seduce, conquista e si sposa il giovinotto. Le peripezie non son tutte nè gustosissime nè nuove di trinca; ma, vi ripeto, è con diletto che ve ne starete in poltrona a vederne lo svolgimento. Tant'è che il successo alla prima recita fu pieno e che il Manzoni è affollato da più sere di un pubblico che se la gode a udir questo *Gioco dell'oca*. Gli è che il Serretta sa il fatto suo e mai non difetta di misura e di garbo. La sua protagonista la conosciamo: il teatro francese dell'ultimo ventennio ci ha già presentato molte sue sorelline. Non importa: questa Luisina la vediamo con piacere e l'ascoltiamo con godimento, e non ci passa neppur per la testa di dirle: « Mascherina, ti conosco! » — Oppure glielo diciamo, ma con compiacenza, e aggiungendo: « Siamo lieti di rivederti! » — Se il secondo atto, che è un po' vuoto, un po' stracco, un po' stentato, valesse il primo ch'è il più gustoso, il più vario e il più pieno, il successo della commedia ch'è già caldo si farebbe ancorà più intenso. Ma l'autore si risollewa al terzo — che, di solito, nelle commedie di questo genere, e pur nelle migliori, è il più fiacco — e bene conclude e ottimamente si accomiata dal pubblico. Dunque, tutto per il meglio. Ma io penso che il Serretta dovrà cercare d'essere un po' meno « leggiero » e un poco più ori-

ginale nelle sue future commedie. Egli può. Basterebbe a dimostrarlo il primo atto di questo *Gioco dell'oca*.

Debbo dire — e mi fa piacere il dirlo — che Dora Migliari è della commedia una interprete deliziosa. È questo un tipo di parti che le sta a pennello, nel quale, anzi, credo che nessun'altra attrice oggi in Italia possa mettersele a paro. Perchè oltre al talento d'attrice ha la giovinezza e la grazia della personcina, che par fatta apposta per rappresentare sulla scena le piccole monelle scaltre e ingegnose che sanno attrarre nella pania i giovinotti.... ed anche i vecchietti.

18 settembre.

CI.

*Chiacchierata autunnale. - Il signor Zerboni e la sua manìa spendereccia. - Un nuovo teatro estivo e forse una nuova Turlupineide. - Gli urli, i fischi, e le signore che tirano i campanelli.*

In quell'orrendo cantinone ch'è l'Olympia milanese, nel quale la manìa spendereccia del grande e grosso e biondo signor Zerboni.... (Ma si: *signor*, semplicemente; perchè parrà strano a voi come a tutti quelli che non lo conoscono che questo re dei teatri milanesi non sia commendatore nè tampoco cavaliere.... Gli è che il signor Zerboni è un fiero repubblicano, uno dei diciassette o diciotto che ancora ci rimangono in Italia, e i suoi sentimenti repubblicani non gli permetterebbero di accettare dei ciondoli dal governo del Re; altrimenti, non fosse che per riguardo al cammino percorso dalle sue umili origini ai fastigi e alle ricchezze dell'oggi, e per riconoscimento del gran bene e del gran male che ha fatto nei teatri milanesi

sui quali impera — tutti, fuorchè la Scala ed il Carcano — egli dovrebbe essere e sarebbe per lo meno Grande Ufficiale....)

Che dicevo?... Ah, la mania spendereccia del signor Zerboni. Già. Sappiamo tutti ch'egli è un inquieto e un generoso. Da vent'anni che impera su le scene milanesi egli fa disfà e rifà, continuamente, e spende e spande per abbellire — a modo suo — i *suoi* teatri. Poi, se può, se gli càpita, se ha un'area sotto mano.... (no, sotto i piedi: un'area, perbacco, non può essere che sotto i piedi) fabbrica addirittura dei teatri nuovi. Milano ne ha già, tra grandi e piccini, una quindicina. Secondo il signor Zerboni non bastano, o non basteranno fra qualche anno. Perchè il signor Zerboni, così com'è uno dei diciassette o diciotto repubblicani che ci rimangono in Italia, è uno dei diciotto o diciannove milanesi che ci rimangono a Milano; ed è un milanese che adora la sua città, che la venera, che ha in lei e nel suo avvenire una fiducia illimitata. *Milan e pœu pü!* Se oggi, con 800 mila abitanti, le bastano appena quindici teatri — (e, di vero, ci son delle domeniche in cui, giorno e sera, son tutti pieni) — fra dieci anni, che avrà un milione di abitanti — tutti lavoratori, e gaudenti, e spenderecci — bisognerà che i teatri sieno in maggior numero. Anni fa il signor Zerboni ha fabbricato il Diana; ora si accinge a fabbricare un gran teatro estivo, lì accanto, in

quella vasta platea ch'è appunto il giardino del Diana, con una scena più larga e più fonda di quella del Dal Verme, ed una vasta tettoia sotto la quale troveranno posto, comodamente seduti, duemila spettatori. Si dice che il signor Zerboni ci spenderà mezzo milione; e speriamo che il suo architetto non gli faccia abbattere, per costruire il nuovo teatro, neppur uno di quei magnifici platani alti e fronzuti che sono una gioia per gli occhi e dànno refrigerio ai polmoni. Sarebbe un delitto. Il nuovo teatro estivo sarà pronto nel prossimo giugno, e i bene informati sanno già quale sarà lo spettacolo d'apertura. Commetterò un'indiscrezione. Si dice, dunque, che l'inaugurazione si farà con una grande rivista di Renato Simoni ed Alberto Colantuoni. Una nuova *Turlupineide*? Oh, il buon Dio lo volesse! A me, ed a tanti come me, parrebbe, se non di tornar giovani, di essere meno vecchi; e ci si ridivertirebbe, finalmente, a teatro, e ci si farebbero ancora delle buone e sane risate.... Perchè, non so se ve ne siate accorti, oggi non c'è più modo di ridere a teatro. Le *pochades* francesi fanno piangere, le operette immalinconiscono, i comici del *music-hall* fanno torcere il muso e i grotteschi fanno.... pensare....

Già.... Ma ho perduto il filo un'altra volta.... Ah, ecco, ci sono! Vi dicevo dunque che sere fa in quell'orrendo cantinone che è l'Olympia — orrendo perchè la mania



spendereccia del signor Zerboni non è riuscita, per abbellirlo, che a rivestirne le pareti con delle piastrelle da cucina, da bagno o da.... salottino confidenziale — ho assistito ad uno spettacolo singolare. Armando Falconi aveva annunciata la prima rappresentazione di una commedia in 3 atti, *Alain, sua madre e la sua amante*, dei signori Armont e Gerbidon. E si comincia. Il primo atto, così così. Il pubblico (un pubblicone da *première* — da *première*, sia pure, del 1922, voglio dire un po' diverso, ancora, da un pubblico milanese delle *premières* sino al '14) ascolta, sorride talvolta, per qualche battuta meno scema delle altre ride, e quando cala il sipario concede una chiamatella agli attori. Bene. Ma al second'atto cominciano i guai. Il pubblico subito s'inquieta. C'è sulla scena una stupefacente cocottina per bene, tutta sale nella zucca, tutta giulebbe nel cuore, tutta grazia nei modi, tutta delicatezza nei sentimenti, tutta rettitudine nella vita, che gli dà sui nervi terribilmente. Il pubblico del '22 non vuol vedere ed ascoltare le cocottine per bene. E mormora, e commenta ad alta voce, e interrompe gli attori. Però, se si può dire, con misura e con un certo garbo, senza asprezza. Alla fine dell'atto, zittii. Se non che durante il terzo le cose peggiorano ancora. La cocottina si rivela sempre più una perla.... no, anzi, un pezzo di carbone bianco, vale a dire un diamante;



LUIGI ZERBONI.



cosicchè sono in molti che vorrebbero sposarla, e sposarla per davvero, conducendola all'altare e al municipio; ma una vecchia e rigida marchesa di provincia, sedotta e conquistata anche lei, sentenza che quella è la moglie, la sola moglie, che ci vuole per suo figlio; e glielo dà per marito. Apriti cielo! Il pubblico non ne può più!... Sia detto per incidenza, questo terz'atto a me non pare cattivo; e tutta la commedia, per me che poco me ne intendo ma che, da vecchio praticone, credo di saperla vedere un poco al di là di ciò che appare dalla recitazione non molto felice e non sempre bene intonata, tutta la commedia non credo sia più cattiva di tante altre che lo stesso pubblico, supergiù, ha applaudite o magari portate alle stelle. Ma gli spettatori, l'altra sera, non furono del mio parere. Brontolii, risatine di scherno, esclamazioni ironiche, interruzioncelle garbate — (una, spiritosissima, dal fondo della platea; un giovinotto gridò: « La sposo io! » Ma doveva essere una dichiarazione alla signorina Borboni, ch'è molto bella, e che nella commedia era la cocottina per bene) — qualche zittio non privo d'educazione. Poi, alla penultima scena — ecco lo spettacolo singolare al quale accennai — io vidi due terzi degli spettatori levarsi tranquillamente ed avviarsi all'uscita, senza proteste, senza chiassi. Non, insomma, l'altra sera, il solito spettacolo che ci è dato dal « fiasco »: chias-

sate, pestar di piedi, sibili, rumori.... d'ogni sorta, per culminar poi in quegli stupidi « basta! giù la tela! » che non hanno senso comune, che sono una inutile ferocia, e che pur tante volte ottengono lo scopo di far calare il velario prima che la commedia sia finita. Stupida e inutile ferocia che se raggiunge il suo fine non ha altro effetto che di mandare a casa il pubblico mezz'ora od un'ora prima; perchè non c'è capocomico che possa, lì per lì, offrire in cambio dell'atto o delle scene ghigliottinate qualcosa all'infuori, tutt'al più, di un monologo; e per riudere — mal detto, nelle condizioni d'animo in cui l'attore si trova — *La Mano dell'uomo* o *Il Piede della donna*, mi pare che tanto varrebbe....

Io rammento, tra le molte catastrofi teatrali alle quali ho assistito — (ho visto sotterrare sotto i sibili e gli urli di scherno opere di un Ferrari, di un Torelli, di un Gallina, di un Giacosa, di un Rovetta, di un Bracco, di tanti altri tra i nostri migliori e più degni di rispetto) — ne rammento una alla quale.... non ho assistito. Si rappresentava per la prima volta al Manzoni la commedia in 4 atti di un mio intimo amico. Ebbene: alla terza scena del prim'atto, tra sibili e urli, si cominciò a gridare: « Basta! Giù il sipario! » — Che sciocchi, nevvvero?... Oh, intendiamoci, non sciocchi perchè disapprovassero la commedia, ch'era cordialmente brutta e

degni di essere fischiati. Ma chiedere che la recitazione fosse interrotta a metà del prim'atto non era da idioti? E, soprattutto, non era una stupida e ingiusta ferocia? I tre atti che seguirono non erano migliori del primo; ma che ne sapeva il pubblico? Non poteva essere che l'autore, pur avendo mal caricato il suo asino alla partenza, fosse riuscito ad aggiustare il carico per via, cosicchè, giunto alla metà, egli fosse degno, se non di plauso, di compatimento? — Ma poi, se il Zacconi — perchè, quella sera, Ermete Zacconi, nientemeno, era l'interprete — avesse ceduto all'imposizione, che cosa sarebbe accaduto? Egli, certamente, non era nella possibilità di sostituir nulla ai tre atti soppressi con giustizia sommaria. Il pubblico, dunque, se ne sarebbe andato alle nove e mezza? E avrebbe, magari, chiesto il rimborso dei biglietti?

Ed ecco ciò che volevo dire in questa chiacchierata senza capo nè coda. Oh, niente di nuovo e di peregrino. Fu già detto, tante volte, e inutilmente, da chi conta e ne sa più di me. Ma non mi pare inutile e, forse, è il momento opportuno, dirlo ancora una volta. Il momento opportuno, perchè si sta rifacendo l'educazione del pubblico, cioè, per dir meglio, si sta facendo quella del nuovo gran pubblico che — dopo la guerra e i rinnovamenti sociali che la guerra ha prodotti — ora frequenta i teatri. — « Ho pagato, ho



il diritto di fischiare », si diceva, si è detto sempre da tanti. Ebbene, ammettiamolo. Ammettiamolo senza chiedere a nessun spettatore, quando passa alla porta del teatro, insieme col biglietto d'ingresso un certificato qualsiasi che testimoni del suo grado di intelligenza, di cultura, e nemmeno di comprensione e di.... educazione. Ammettiamolo senza chiedere nulla. Ma impari a fischiare alla fine, e se non alla fine della commedia almeno a quella di ogni atto. Ma taccia, se può, durante la recitazione, non foss'altro per non turbare e non irritare e non far sì che si smarriscano gli interpreti, cosicchè la commedia risulti ancor peggiore o non più quella che l'autore ha ideata ed ha scritta. Taccia, se può. E se non può se ne vada. Sarà meglio o meno peggio per tutti. Nè creda che il sibilo e l'urlo sieno lezioni talvolta necessarie. No. Quel mio intimo amico al quale capitò ciò che ho dianzi raccontato mi dice sempre che c'è qualcosa ch'è di tutto più atroce per un autore, più atroce dei sibili e degli urli : il silenzio. Ah, il silenzio glaciale che segue un calar di sipario !...

Non ci credete ? Ebbene, mi rivolgo ai giovani, perchè sono i giovani i più turbolenti e i più feroci in teatro, e chiedo loro : Avete mai fatto la corte ad una donna, non le avete mai chiesto di ricambiare il vostro amore, di cedere alle vostre brame, susur-

randole affannosamente che dalla sua risposta dipendeva il vostro avvenire, la vostra vita? Sì? E se la donna vi ha risposto con dinieghi violenti, magari con delle ingiurie, o minacciando di attaccarsi al campanello per farvi scacciare dai suoi domestici, non aveste l'impressione — per lo meno nove volte su dieci — ch'era quistione di saper aspettare, e di tornare all'assalto il dì dopo, e ancóra doman l'altro, sino a che, un bel giorno...? Ma se, invece, la donna vi ha lasciato dire, calma, serena, imperturbabile, poi, tranquillamente, silenziosa, senza uno scatto, vi ha voltato le spalle e se n'è andata a sorbire una tazza di tè.... allora, amici miei, avete preso il vostro cappello e ve ne siete andati a passeggiare, convinti che non v'era più nulla da tentare. Non è così?

Ed è così, credetemi, anche per l'autore drammatico.

3 ottobre.

CII.

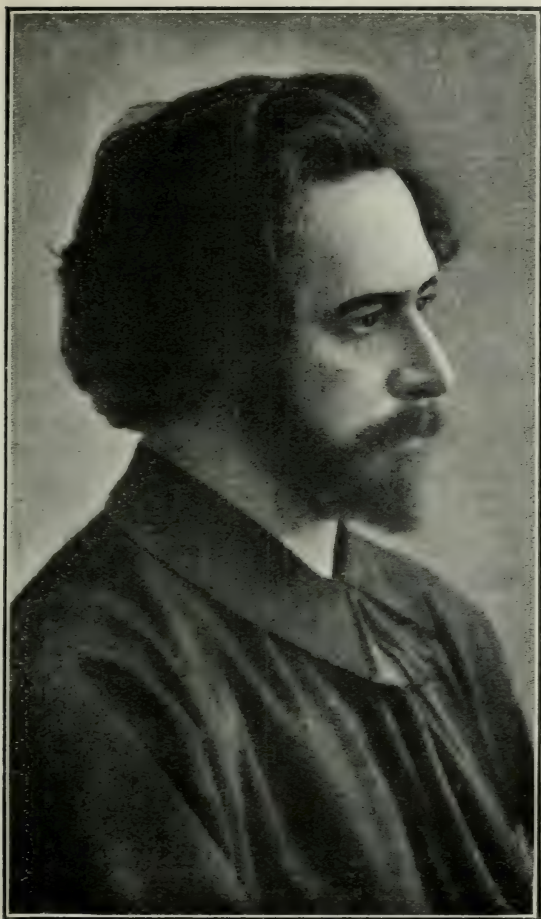
« *Il Pensiero* » di Leonida Andreieff.

Oggi bisogna essere assai cauti, e pesar le parole sulla bilancia dell'orafo. Perchè dobbiamo parlare di Leonida Andreieff. E Leonida Andreieff per i superintellettuali d'Italia è un genio. Conosciamo dei suoi drammi, perchè li ascoltammo a teatro o li leggemmo nel libro — e non tanto per leggere e per passare il tempo, ma attentamente, oserei dire devotamente, a scopo di studio — *Anfissa, La vita dell'uomo, Il Pensiero, Quello che prende gli schiaffi, Savva, Le maschere nere....* E se dopo aver letto e ascoltato, e dopo aver meditato, ci pare di poter riassumere le nostre impressioni ed esprimere il nostro giudizio dicendo che l'Andreieff fu un artista di grande ingegno e uno scrittore singolare, i superintellettuali insorgono e protestano, i più entusiasti e veementi ci coprono di improprietà, e rigridano per la millesima volta che Leonida Andreieff è un genio.

Non ci accapiglieremo, chè non ne varrebbe

la pena; nè a certi entusiasmi che troppo sovente si esplicano in parole vuote di senso e che non concludono opporremo argomenti. Per conto mio, e se volessi appena tentarlo, mi ci vorrebbe molto più spazio ch'io non ne disponga per queste mie Cronache modeste. Tenterei di dimostrare che nell'Andreieff drammaturgo c'è una *maniera*, non delle più fini e più sottili, non di quelle che, almeno, sanno nascondersi sotto i prodigi formali dell'arte; che in più d'una delle sue opere — anzi in quasi tutte — le quali lì per lì, ascoltandole o leggendole, ci impressionano e quasi ci spaventano — c'è parecchio di vacuo e appare sovente il luogo comune; che talvolta la profondità del suo pensiero non è che apparente, e vagliato attentamente non ci si rivela che vaniloquio; e chiederei che cosa dimostrino, o meglio, che cosa vogliano significare *Savva*, *Le maschere nere*, *Quello che prende gli schiaffi* ed anche questo *Pensiero* che dà lo spunto alla mia Cronaca d'oggi. Perchè non è detto e non si richiede che l'opera d'arte debba sempre dimostrare qualcosa. L'arte per l'arte, sissignori. Ma, pure, opere di questo tipo s'ha ragione di supporre che qualcosa vogliano dimostrare, o per lo meno debbano avere un significato, o, nella più modesta delle ipotesi, abbiamo a porre un problema, s'anco lo scrittore non si attenta a risolverlo o non vuol assumere la veste di solutor di problemi.

Il protagonista di *Il Pensiero* è il dottor Antonio Karjenzew, il quale si è posto questo quesito: Si può dominare il proprio pensiero? Si può esercitare su di esso un'assoluta signoria? — E gli pare, anzi si è ormai convinto, che per rispondere al quesito egli non può far altro che un esperimento sopra sè stesso, un bizzarro esperimento: si fingerà pazzo e ammazzerà un uomo; lo manderanno al manicomio, in osservazione; lo cureranno; egli si lascerà curare e guarirà, cioè dopo qualche tempo smetterà la finzione, ed egli tornerà libero nel consorzio umano. — Ammettiamo, con gli entusiasti dell'Andreieff anche in ciò che di più strambo e di arzigogolato v'è nelle opere sue, come non sia alla solita stregua con cui si analizzano si criticano e si giudicano i drammi e le commedie tradizionali che si può e si deve discutere un'opera come questa. Nondimeno appare un po' arduo il trovare un nesso tra il quesito che il Karjenzew si è posto e il metodo ch'egli ha ideato per risolverlo. E nasce il dubbio ch'egli sia, semplicemente, una perfetta canaglia. Perchè l'uomo da ammazzare egli l'ha sotto mano, non solo, ma è il suo rivale in amore. Già. Sei anni fa egli si innamorò di una fanciulla, Tatiana, ed ella lo respinse, gli prescelse un letterato, uno scrittore di novelle, Alessio Sawelokoff. Sopprimerlo, dunque, il rivale fortunato, fingendosi pazzo per evitar la galera. La sup-



LEONIDA ANDREIEFF.





posizione è legittima; poi che se l'Andreieff avesse voluto soltanto porre il problema sulla dominazion del pensiero, e dato che a risolverlo valesse l'esperimento della finta pazzia, fosse pure con l'ammazzamento di un uomo, sarebbe lecito il chiedergli che il suo protagonista ammazzasse non un rivale in amore ma il primo che passasse per la strada. In altre parole: il filosofo non doveva lasciarsi prendere la mano dal drammaturgo. Il dramma, così, diventa più interessante, senza dubbio, ma assai meno interessante diventa il concetto informatore dell'opera.

Ma forse, no, niente di tutto ciò. La verità, forse, voglia o non voglia l'Andreieff (e chi sa se non l'ha voluto?) è un'altra: quel dott. Karjenzew è già pazzo quando medita l'omicidio, è già pazzo quando dice di voler fingere la pazzia per far l'esperimento sul dominio del pensiero. E che lo sia mi pare ce lo dimostri subito il primo atto del dramma, dove egli ci è presentato, in colloquio con un giovane allievo, dinnanzi alla gabbia dove è racchiuso uno scimmiotto che sta morendo d'angoscia. Già, d'angoscia — dice il dottore — perchè il povero chimpanzè, anzi, tutti i poveri chimpanzè son disperati di non aver potuto raggiungere quel grado di perfezione intellettuale e morale che li avrebbe posti in cima alla scala degli abitatori terrestri. Nella lenta millenaria evoluzione degli esseri è giunto sino al grado di bel scimmione: e lì

si è arrestato; e ne muore di malinconia, di sgomento. L'episodio è artisticamente interessante, e teatralmente divertente: ma il ragionamento del dottore, se non m'inganno, è quello di un pazzo. Un sano penserebbe, invece, che, se mai, è l'uomo — ammessa la teoria di Darwin — che dovrebbe morire d'angoscia, perchè non gli è riuscito di progredire ancor più, di diventar qualcosa di meglio di un uomo; non la scimmia che.... è diventata uomo; e riconoscerebbe che quel suo povero chimpanzè muore perchè sta lì rinchiuso in una gabbia; mentre se fosse nelle sue vergini foreste, libero di arrampicarsi sugli alberi e di mangiar le fresche noci di cocco, sarebbe felice, avrebbe una buonissima ciera.... sino al giorno in cui non morisse d'indigestione....

Lo sventurato scimmione — pensa e dice il dott. Karjenzew — è vittima del suo pensiero angoscioso. Bisogna, dunque, dominare il pensiero. *Inde....* va ed ammazza il rivale. No, debbo dire che lo ammazza al terz'atto; e che nel secondo — che mi pare il migliore dei cinque — egli annunzia l'omicidio che compirà, e lo annunzia a Tatiana, la donna che ha amata, che forse ama ancora, e che è la moglie della vittima futura. Glielo annunzia tranquillamente, pacatamente, come l'argomento di una novella che egli vuol scrivere e della quale farà protagonista sè stesso. È questa una scena di superba bellezza, di

una rara squisitezza di fattura. Il dubbio di Tatiana, dapprima, nell'udir quel proposito e quel racconto; poi l'ansia, la paura, l'angoscia, il terrore di lei son resi con una finezza di tocco e con una verità di pittura impressionanti. Dirò di sfuggita — e con lietezza — che Maria Letizia Celli, attrice intelligentissima, fu in questa Tatiana, e specialmente in questa scena, di una efficacia veramente singolare. (Ah che peccato che questa attrice non si senta chiamata — già lo dissi — che alle parti tragiche: mentre l'arte della scena vuol essere varia, di mille faccie!...)

Nel terz'atto, ripeto, avviene l'omicidio. Il Karjenzew provoca artificiosamente una discussione con Alessio, la muta a grado a grado in una disputa, e, ad un tratto, come fosse acciecato dall'ira, lo colpisce con un pesante fermacarte di bronzo ch'è lì sulla scrivania, lo atterra, lo lascia morto sul terreno, dinnanzi a Tatiana terrorizzata. Poi subito fugge. Ma fugge a casa sua, dove lo ritroviamo al quarto atto. E lo ritroviamo pazzo. Tale, indubitabilmente, appare. Sgomento, non pel delitto che ha commesso, ma pel timore di essere pazzo davvero: di esserlo già stato allorchè ammazzò, dianzi, o di esserlo divenuto subito dopo l'ammazzamento. In attesa dei poliziotti o degli infermieri, si agita, farnetica dinanzi allo specchio e gironzolando attorno alla gabbia vuota del morto scimmione. « Sono o non sono pazzo? » egli si

chiede. E se lo richiede ancora, continuamente, al quint'atto, nel manicomio dove l'hanno rinchiuso. Nell'ossessione e nel terrore di quell'asilo e di quelle catene, egli grida ai medici e agli infermieri che non è pazzo, che ha simulato, che ha ucciso per uccidere e sapendo di uccidere. Invano. E un solo momento di quiete egli trova, ma pieno d'angoscia anch'esso, quando s'intrattiene a parlare con una piccola giovane infermiera analfabeta e credente, mite e devota, che nulla sa, che nulla comprende della vita e dei problemi della vita, e che è felice perchè non pensa, perchè non può e non sa pensare. Ah, eccola dunque la verità orrenda: la felicità non sta nella dominazione del pensiero ma nel suo annullamento!...

Ed ecco Tatiana. Ella viene a chiedere perdono. È ancora e sarà sempre innamorata del suo povero morto, ma le pare di dover essere perdonata. Perchè, respingendo quell'uomo, e amandone un altro, lo ha reso pazzo, ne ha fatto un assassino. Antonio s'inginocchia e le chiede «Dimmi, dimmi, te ne supplico, dimmi se sono pazzo o non sono pazzo». Ed ella, feroce nella sua pietà, gli risponde: «Sì, siete pazzo. E lo eravate quando uccideste. Perciò vi ho perdonato, e sono qui a farvi perdonare....»

Direte, forse, ch'è uno strano paese quello dove si permette ad una donna di entrare in un manicomio per dire ad un pazzo: Tu

sei pazzo. — Ma, non dimenticatelo, siamo in Russia. E la Russia ce ne ha fatte vedere ben altre!... Poi, non è questo che conta. Ad uno scrittore come l'Andreieff si può concedere l'ardimento, e pur anco ciò che può apparire ai più illogico, assurdo, alla condizione che gli serva ad esprimere il suo pensiero e a lumeggiarlo, a dargli modo di dirci cose belle e profonde e che valgano. Ma questa visita di Tatiana mi pare che nulla dica e nulla aggiunga: non è, neppure, una fonte di emozione. Sarei per dubitare — e me lo perdonino gli entusiasti dell'Andreieff — non sia che un pretesto da commediografo di vecchio stampo per dare ancora *una scena* alla primattrice nell'ultimo atto. E mi pare, altresì, che il dramma si chiuderebbe assai meglio, più artisticamente, con lo squisitissimo dialogo tra Antonio e la piccola infermiera.

E concludo. Dramma strano — come tutti, più o meno, i drammi di questo scrittore russo — interessante, che si ascolta con curiosità e con artistico diletto; che contiene brani e scene di insolita bellezza; che si ammira.... ma che non appassiona e non avvince. E la solenne parola « capolavoro » lasciamola pronunciare dagli entusiasti per partito preso di tutto ciò che di letterario ci è venuto e ci vien dalla Russia.

Vorrei dire a lungo dell'esecuzione che di *Il Pensiero* ci hanno dato il Betrone e i suoi compagni. E meriterebbe di dirne a lungo



perchè fu ottima da parte di quasi tutti. Ma non ho più spazio. Già accennai a Maria Letizia Celli. Dirò soltanto che Annibale Betrone dimostrò di aver studiato il suo tipo con un amore e con una cura che purtroppo sono radi ormai tra i nostri attori; e che i risultati raggiunti son tali da far ricordare a lungo questa sua interpretazione.

8 ottobre.

CIII.

*« Tre uomini e una donna »  
al Teatro Sperimentale di Bologna.*

I trionfatori di ieri sera furono Lorenzo Ruggi e Gherardo Gherardi, gli ideatori ed organizzatori del Teatro Sperimentale bolognese. I giornali italiani più importanti e più diffusi avevano dato con lunghi articoli illustrativi l'annuncio di questo primo esperimento scenico, cioè della prima e per ora unica rappresentazione di *Tre uomini e una donna*, commedia in tre atti di autore ignoto, che uno tra i più illustri autori drammatici italiani, Luigi Pirandello, due critici di gran nome, Adriano Tilgher e Fausto Maria Martini, avevano giudicata opera degna di essere portata alla ribalta ed offerta al giudizio del pubblico, e che la Società del Teatro Sperimentale aveva affidata alla interpretazione della Compagnia Nazionale Ruggeri-Borelli-Talli. Cosicchè ieri sera il vecchio e glorioso Teatro Comunale era gremito di un pubblico elettissimo, formato non da spettatori d'occasione,

cioè dai primi arrivati ad accaparrarsi dei posti, ma dai soci sottoscrittori, vale a dire da tutti coloro che nelle classi più elevate della cittadinanza bolognese amano il teatro e si appassionano a tutte le manifestazioni dell'arte. Da altre città erano venuti apposta autori, critici, letterati. E, in tutti, un'attesa, una curiosità singolari, rese più acute da quell'«ignoto» che stava scritto dove sempre sta scritto il nome di un autore, e dal dubbio altresì — giustificato da chiacchiere correnti — che l'ignoto fosse qualche notissimo che per vezzo, o per particolarissime ragioni, avesse voluto nascondersi. Insomma, entrando ieri sera nella bella sala del Bibbiena, si ebbe l'impressione di trovarsi ad una serata eccezionale, per uno spettacolo molto fuor del comune.... E Lorenzo Ruggi e Gherardo Gherardi erano raggianti. Ne avevano ben ragione. Lo scopo è raggiunto — essi potevano dirsi — e questo inizio dimostra che l'idea fondamentale da cui nacque il Teatro Sperimentale era un'idea maturata in cervelli solidi e lungimiranti.

E la commedia? La commedia.... Ecco, la commedia ve la racconto, intercalando soltanto, qua e là, qualche breve e modesto commento. Le conclusioni le tirerete voi che mi leggete. Io le prevedo; e posso dirvi sin d'ora, lettori miei, che saremo perfettamente d'accordo.

Candida Varni ha un marito, un figlioletto,

e un amante. L'amante, poveretta, se lo è fatto forse più che altro per disperazione; perchè suo marito viveva a sè, la trascurava e la tradiva. Giuliano Lanzi è l'amante classico della vita e delle commedie: il giovine ricco ed elegante che prende il suo bene dove lo trova, e che lo lascia quando ne è sazio e ne trova un altro da sostituirgli che gli sembri migliore non foss'altro perchè è diverso. Il primo atto di questi *Tre uomini e una donna* è un atto tradizionale, sin quasi alla fine. Scialba e incolore conversazione di amici in casa di Candida. Poi gli amici se ne vanno, e ascoltiamo un dialogo tra Candida e Giuliano che nulla ci dice di espressivo, di significativo, che valga a farci conoscere le indoli dei due personaggi e che conti su ciò che verrà in appresso. Giuliano prende congedo e posa a lungo la sua bocca su la bocca della donna. È in questo punto che una porta si spalanca, e appare Ubaldo Varni, il marito. Aveva spiato dietro l'uscio, tenendo in mano una lettera anonima rivelatrice del tradimento. Egli entra, fremente, e dopo un attimo di attesa sta per slanciarsi su Giuliano. Ma si frena e si arresta. Preme il bottone elettrico, e al servo che si presenta dà l'ordine breve e reciso: «Accompagnate il signore». E Giuliano, corretto, dignitoso, dopo un inchino alla dama, se ne va. I suoi occhi par che dicano: «Sta bene; a domani, sul terreno».

L'inizio della scena tra i coniugi è interessante. Candida, ritta, sdegnosa, tace, in attesa. E Ubaldo parla. A scatti, a mozziconi di frasi. Lo osserviamo e lo ascoltiamo con curiosità — (Ruggero Ruggeri è un interprete magnifico) —; pare ci si delinei un tipo di cinico singolare, che debba venire a conclusioni eccezionali. No. Rientriamo ben presto nella tradizione, così come condotta che come espressione verbale. Si separeranno. Nessuno scandalo, quindi non un duello e non un processo d'adulterio. Separazione consensuale. E madama se ne vada, immantinente. Non può rimanere neppure una notte di più sotto il tetto coniugale. Bene. D'accordo. Ma il figlio, il bimbetto? Anche qui abbiamo, dapprima, il dialogo tradizionale. Ubaldo afferma che il figlio è suo e che se lo terrà, nè che lei, moglie adultera, ha più nessun diritto da vantare. Allora Candida scatta, rinfaccia al marito i suoi torti, e ripete come *Odette* che la madre è sempre la madre, aggiungendo ch'ella è madre come nessuna fu mai, e non può rinunciare ad essere madre.... Qui, ad un tratto, usciamo dal tradizionalismo, e ne usciamo con un giochetto che forse, chi sa, vorrebbe essere pirandelliano. Ubaldo propone: « Noi due rientreremo ognuno nella propria camera (l'una è a destra, l'altra a sinistra, del salotto in cui la scena si svolge) e faremo venir qui nostro figlio. Non troverà nessuno. A quale delle

due porte si dirigerà egli? Se alla tua, sarà tuo; se alla mia, sarà mio». — Propone l'atroce gioco e non ammette la discussione. Candida deve sottomettersi, rinchiudersi nella sua camera, dopo aver giurato di rimaner zitta, in attesa. E Ubaldo si rinchiude nella sua. Il bimbo è fatto chiamare. Entra gaio, correndo, dalla porta di fondo. Entra e, naturalmente, chiamando «Mamma! mamma!» — Ho detto «naturalmente»; credo inutile d'illustrare l'avverbio che mi è caduto dalla penna. E si dirige alla porta della mamma. Ma la porta è chiusa, e nessuno risponde. Naturalmente, ripeto un'altra volta, il bimbo pensa che la mamma sia nella stanza del babbo. E, chiamandola sempre, corre alla porta di lui, la varca. Candida ricompare, atterrita. Adopero ancora un avverbio e scelgo il più mite: ingenuamente atterrita. E si accascia. Ella è vinta.... Cioè, si riconosce vinta. Scende il velario. Applausi caldi, quasi generali, che si ripetono quattro volte, salutano gli interpreti. — Commentiamo? No. Proseguiamo nel racconto.

Al secondo atto siamo nell'appartamentino appartato che Giuliano tiene non per abitarvi ma per ricevervi le donne, le donnine e le donnette che lo onorano e lo allietano delle loro visite. E qui si svolge quella che mi fu detto è la scena fondamentale del dramma. Sorvoliamo dunque su altre due scenette che nella economia e nella sostanza dell'opera



non contano, e veniamo subito a quella scena, la quale si svolge, come potete immaginare, tra i due amanti. Candida, scacciata dal marito, arriva lì accompagnata da un'intima amica alla quale si è confidata e che, in preda alla più affettuosa emozione, l'affida a Giuliano, narrandogli ciò che è accaduto nella casa coniugale dopo ch'egli ne è uscito. Poi se ne va, e siamo alla scena fondamentale, il cui succo è questo: Candida non ha più il marito, non ha più il figlio, non ha più una casa; sarà dunque — ella dice con voce dolorosa, ma con una calma rivelatrice di una volontà tenace, di una decisione presa, di un proponimento formato — sarà dunque di lui, di Giuliano, e soltanto di lui; ma non per legargli la vita, non per inceppargli il cammino, nè per dargli noia e fastidio. No. Ma per essere madre. Lo ha già detto or fa qualche ora al marito, lo ripete adesso all'amante: ha bisogno di essere madre; e poi che ha perduto — per sempre, lo sente, lo sa — il suo bambino, le è indispensabile di sostituirlo con un altro. Questo chiede a Giuliano. Nulla di più. — Cosicchè il dramma si rivela, o vuol rivelarsi in questa scena centrale e fondamentale, un dramma della maternità. E a chi credesse di poter obiettare che, quando mai, la maternità intesa in tal modo, e la necessità il bisogno l'ansia di essere *ancòra* madre espressi in tal guisa da una donna, e in tal momento della sua vita,

è una maternità *sui generis*, c'è pronto chi ribatte con ferma convinzione che in questo è l'originalità e la giovinezza dell'opera....

Giuliano, che è l'amante che conosciamo, non la intende così, potete immaginarlo. Quella donna gli è piombata sulle spalle e.... pazienza! È così grande il caso! Chi sa che, un dì o l'altro, non gli riesca di liberarsene. Ma essere padre, metter di mezzo un bambino, l'anello forse indistruttibile.... Ah no!... E l'idea lo turba a tal segno ch'egli non sa dominarsi per lusingare la donna, per risponderle un sì, non fosse che per quella sera, pur di calmarla, salvo a.... non farne di nulla in appresso. Obbietta, tenta di opporre i buoni argomenti della morale corrente; e poi che ella insiste e s'indigna, egli scatta e si ribella. E allora ella lo scaccia. Giuliano — lo abbiamo visto anche nel primo atto — è l'uomo che sa andarsene. E se ne va.

La povera donna, angosciata e fremente si abbatte sul divano, singhiozzante. Ed ecco salir dalla via, per la finestra spalancata, il zuffolar tenero e appassionato di un ignoto passante nella via solitaria, di un nottambulo — forse un artista — che va ramingando beandosi del chiaror delle stelle. Candida solleva il capo, ascolta, e par soggiogata. Che pazza idea le passa pel capo? Quale follia le suggerisce il suo frenetico bisogno di essere madre, di riesserla súbito, senza il ritardo nè di un giorno nè di un'ora?... Il prodigio —

non saprei trovare altra parola nel desiderio vivo che mi punge di mettermi d'accordo coi giudici di questo dramma — il prodigio si compie. Ella balza in piedi, títuba un istante soltanto, poi corre alla finestra, si sporge, e il suo richiamo al passante è pressochè in un singulto, che Alda Borelli ha trovato da quell'artista elettissima ch'ella è. Poi, rapida, esce, per aprir la porta della casa, e súbito rientra, e rimane in attesa. S'odono i passi dell'ignoto che sale. E il velario scende, per nascondere al pubblico l'ufficio propiziatorio che ora si compirà. Nella sala gremita v'è un momento d'indecisione. Poi gli applausi scoppiano, invano contrastati dal zittìo di pochi passatisti. E gli interpreti son richiamati ancora quattro volte al proscenio. Commentiamo? No. Perseveriamo a proseguir nel racconto.

Quando il velario si leva per l'ultima volta, l'ufficio si è compiuto. L'ignoto — potete immaginarlo, poi che Candida è una donna bella, fine e profumata, non solo, ma, l'abbiamo visto, era in uno stato di follia — trova che la bizzarra avventura capitatagli è veramente deliziosa, benedice il suo estro che lo ha fatto zufolare giù nella strada, e dichiara che è pronto a rizufolare molte volte ancora, anche, se ella vuole, per tutta la vita. È un uomo qualunque, di trent'anni, alto e robusto. E gaio, e curioso, anzi ansioso di spiegare l'enigma. Ma Candida è tornata in sè. Ha, forse, raggiunto il suo scopo, ma è avvi-

lita, disgustata, indignata della propria follia. Risponde a monosillabi o a frasi tronche; e risponde una cosa sola: ch'egli se ne vada. Ma egli non se ne va. Peggio: insiste, chiede e richiede ciò che già ebbe; e, a poco a poco, da gaio si fa serio, e poi violento, sino a gettarsi su di lei, per riprenderla. Invano ella tenta difendersi. Sopraffatta, smarrita, afferra lo spillone del suo cappellino, e lo ficca nel collo di lui. Egli cade, morto, ai suoi piedi. E il velario ridiscende sullo sgomento di lei. Nella sala è il silenzio. Si direbbe che questo gran pubblico specialissimo ed educatissimo, chiamato a dar un giudizio sull'opera di uno sconosciuto, non sappia più che pesci pigliare. Ma qualcuno si decide a battere le mani. I passatisti insorgono e protestano. Gli applausi insistono e trovano seguaci. Gli interpreti ricompaiono due volte alla ribalta. Poi appare Virgilio Talli e dà l'annunzio con tanta curiosità atteso da quasi tre ore: « Gli autori del dramma che abbiamo rappresentato sono i signori Gioacchino Montanucci e Lisimaco D'Alessio ». — L'applauso si fa generale: e i due giovanissimi — due visi espressivi e intelligenti, ma confusi, pallidi, smarriti — si presentano due volte ai richiami di questo gran pubblico cortesemente ma giudiziosamente benevolo ed incoraggiatore.

I commenti — lo dissi da principio — su questo dramma, li lascio fare ai miei lettori; io mi limito a dir poche parole sincere ai

due giovanissimi; queste: Siate lieti di quel che ieri sera vi avvenne, ma non v'illudete. L'opera vostra dimostra che non siete i primi venuti, che avete dell'ingegno, che potete, anzi, che dovete far del teatro. E chiamatevi fortunati di aver avuto per giudici tre uomini dalla mente aperta e dal cuor coraggioso che hanno osato di imporvi all'attenzione del pubblico mandandovi alla ribalta. Altri, più guardinghi, o più dubbiosi, o più timorosi — non dico più severi perchè non lo penso — forse non l'avrebbero osato. Ma l'opera vostra dimostra altresì che dovete scegliere la vostra via. Meditate. Avete scritti due atti (abbandono il terzo; è quello che è, nè forse poteva essere altrimenti, date le premesse) che sono costrutti e dialogati secondo il più vieto tradizionalismo. E li avete chiusi, il primo e il secondo, con due finali che sono il frutto dell'influenza che ha esercitato su di voi un teatro nuovo, cerebrale, strambo forse, ammirabile indubbiamente. I due finali fanno a pugnì coi due atti che li preparano. Cosicchè si potrebbe dubitare della vostra sincerità se non si sapesse, perchè appar chiaro, che la vostra non fu se non dell'inconsapevolezza. Meditate, ripeto, e scegliete la vostra via. O il teatro di un tempo, o il teatro dell'oggi, dirò meglio, di un grande maestro dell'oggi. Badate, non è facile. Perchè il teatro di un tempo bisogna, però, che dai giovani sia rinnovato. E quell'altro.... ah, quell'al-



tro, io temo sia di pochi, se pur non è di uno solo.

E avanti, o giovanissimi. Altri pubblici, adesso, ascolteranno *Tre uomini e una donna*. Vi applaudiranno o vi fischieranno. Poco importa. Voi, ripeto, potete essere lieti. E lieto, checchè avvenga nelle incerte sorti di ogni serata teatrale, sarà ogni pubblico di avervi conosciuti.

Bologna, 14 ottobre.



CIV.

*« L'Arzigogolo » di Sem Benelli.*

Un successo pieno, clamoroso, sincero. Oh, indubbiamente sincero! Di una sincerità così evidente che neppure i critici ed i cronisti più arcigni e più avversi al poeta (il poeta ne ha trovati parecchi nella stampa romana — ed io mi permetterò, pur meschino qual sono, di scambiare qualche parola con essi) hanno tentato di metterla in dubbio. A me piacque constatarla valendomi dell'esperienza che mi ha data la praticaccia di vecchio frequentator dei teatri. Ero nella prima fila delle poltrone, sotto il palco scenico, e ad ogni calar di velario mi alzavo e mi volgevo ad osservare quel pubblico imponente che gremiva la vasta sala del Costanzi. Quando il velario scese per la prima volta, sul primo atto assai lungo, ma che era stato ascoltato con attenzione e con godimento perchè così vario così mosso e così gajo, gli applausi scesero dalle gallerie e non si propagarono che a stento nei palchi e tra le poltrone, nè

si fecero unanimi, generali, in tutta la sala. C'è chi ha sempre detto e ancora ripete — non so se per spirito di democrazia — che nella galleria di un teatro sta la parte più intelligente del pubblico. Non dirò la stessa cosa non foss'altro pel timore di apparire un democratico anch'io; ma dirò, piuttosto, che nella galleria sta la parte di pubblico più facile a conquistare e più espansiva. E aggiungerò, malignamente, che ci sta pure quel gruppo di « portoghesi » che, se non il drammaturgo, l'impresario invia ad ogni prima rappresentazione col mandato imperativo di applaudire e di « chiamar fuori l'autore ». (« Portoghesi », talvolta, anzi sovente, stanno anche nei palchi e nelle poltrone: se non che di questi non c'è da fidarsi. È gente che va a teatro « a sbafo » ma che non si sente in dovere di applaudire, o che fischia se l'opera non gli piace oppure se ha qualche ragione recondita per fischiare)... Il primo atto de *L'Arzigogolo* si chiuse dunque con sei o sette chiamate; però, non tutto il pubblico applaudiva. Nei palchi e tra le poltrone molti e molti spettatori rimanevano immobili e zitti. Avversi all'opera e al poeta, o scontenti, o delusi? No. Ma, si sa, nelle poltrone e nei palchi stanno tutti quegli spettatori che, più o meno colti e intelligenti, si propongono di essere molto guardinghi o severi, e par vogliano dire all'autore: « Bada, a noi non ce la fai. Il tuo primo atto, sì,

pœuh, non c'è male. Ma aspettiamo. Dobbiamo ascoltarne altri tre. E per applaudirti, eh, figliolo caro....» Poi, non c'è dubbio, l'applauso è un movimento popolareesco; e gli elegantissimi signori in *smoking*, le belle (o brutte) signore scollate, perchè si uniscano ad un movimento popolareesco bisogna ci sieno trascinati da un godimento, pressochè da un entusiasmo che sappiano rompere ogni freno e vincere ogni ritegno. Ebbene, Sem Benelli seppe rompere e vincere. Io vidi e udii, durante il secondo ed il terz'atto e alla fine di ognuno di essi, tutto il gran pubblico — palchi e poltrone compresi — acclamar tante volte gli interpreti e l'autore (e, certamente, nelle sue intenzioni, più questo, assai più questo, di quelli) così da tramutare in trionfo quello che al primo atto era apparso soltanto un buon successo. E se vi fu un momento di irrequietudine, un attimo appena, durante il quart'atto, la drammaticità dell'azione e l'efficacia verbale riconquistarono subito quella massa di spettatori, e la recita si chiuse con una ovazione al poeta. — Successo, dunque, per la unanimità dei consensi, di una schiettezza assoluta. E questo, per l'esattezza della cronaca, era mio dovere di registrare anzitutto.

Ora, da cronista fedele, dovrei narrare la favola del poema. Ma mi domando — io che con questa mia cronaca arrivo in ritardo — se ci può essere ancora uno solo dei miei

lettori che già non la conosca. Non c'è gazetta italiana che non l'abbia raccontata per disteso. La riassumerò dunque col minor numero di parole possibile.

Siamo intorno al '300. Violante, la bellissima figliola del Conte di Carpi, è una perfida (o una cerebrale di quel tempo?) che non sa amare e non vuol prender marito. Non si concederà se non all'uomo sin qui in vano sognato che riescirà ad accenderla di passione e a svegliare i suoi sensi, nello spazio di un'ora. Inutilmente Giano, un giovine e ricco principe, innamorato di lei, invoca amore e la chiede in isposa. Ella non oppone che ripulse e gli risponde con lo scherno, così come fece con tanti altri adoratori. Ed ecco, un nuovo pretendente si presenta: Floridoro, un buffo tipo di pacchiano, pescecane dell'epoca. Viene da una famiglia di piccoli mercatanti; ed è un filosofo a modo suo; sua dea è la Fortuna, in essa soltanto crede e ad essa si è affidato. Nè la fortuna lo ha sinora tradito. Navigando sulla sua piccola nave è andato a capitare in un'isola ignota, ricchissima, ma infestata da un flagello: i topi; grossi famelici topi dai quali gli abitanti non sanno come difendersi, poi che nell'isola non ci son gatti; questa bestiola deliziosa è un essere ad essi sconosciuto. Floridoro, invitato nella reggia, vi porta un gatto, anzi due gatti, il maschio e la femmina, affinchè la progenitura sia assicurata; vi porta, cioè, la salvezza. Il

re, stupito e riconoscente, lo ricompensa riempiendogli la nave d'oro e di gemme, cosicchè egli ritorna in patria arciricco. Ed ora vuol prendere moglie: ma non una moglie qualsiasi, sì bene una duchessa che gli dia con sè stessa un blasone e gli apra le porte dei castelli principeschi. Ve l'ho detto, Floridoro è un pescecane del '300....

Violante, che si è sentita imporre dal padre di scegliersi un marito, senza di che la chiuderà in un convento, e che comprende come, dopo tutto, non possa esserle gradevole di invecchiar zitella, pensa che il lépido Floridoro bonaccione è forse il marito che le conviene. E gli pone i suoi patti. Sarà sua moglie, non la sua donna. Ella seguirà ad aspettare l'uomo sin qui sognato. Lo incontrerà? Sarà lui che coglierà i suoi fiori d'arancio; e poi che l'amore, ella dice, non dura tutt'al più che cinque giorni, allo spuntare del sesto sarà concesso al marito, a Floridoro, di entrar nella serra non più adorna di quei fiori preziosi. — «E se quell'uomo fatale non giungesse mai?» chiede Floridoro. Eh, allora, ella avrà un titolo per essere canonizzata dopo la morte. Il buon Floridoro tituba un poco, poi decide. La Fortuna, la Fortuna! Affidarsi ad essa, la sua Dea non lo ha tradito sinora; non lo tradirà in avvenire. E sposa Violante.

Giano, disperato e furibondo, ritorna al suo castello portandosi seco uno strano buffone



che ha incontrato nel maniero dello suocero mancato: Spallatonda. È questo un buffone non dei soliti. Non è nè gobbo nè sciancato, ma un bel giovane ben costruito, un bastardo rejetto dalla sorte, che ha sin qui ramingato di maniero in maniero; poeta e, all'occorrenza, mezzano: un tristo, un *raté*, e un po' il teppista di quell'epoca. Spallatonda, per distrarre e per sfruttare il suo nuovo padrone, lo vizia, ne corrompe l'anima, ne inaridisce il cuore. Lo stravizio diventa il suo regime di vita. Ed ecco Violante riapparire. Ella viaggia l'Italia, di castello in castello, col suo lépido e sempre insoddisfatto consorte. Giano si riacende di passione furibonda, di desiderio sfrenato, e si aggrappa al suo buffone: o egli saprà con l'arte sua conquistargliela, o avrà mozza la testa. Spallatonda si pone all'impresa, e canta a Violante le gioje e le ebbrezze dell'amore, susurrandole che ella potrà e dovrà apprendere e gustarle, quell'istessa notte, da Giano il suo padrone. Ma la perfida irride ancorà una volta udendo pronunciar questo nome. — «E perchè — ella gli chiede — per lui e non per te tu canti ed invochi?» — Il buffone è preso al gioco terribile. Il suo animo si trasforma, il suo cuore giovine batte, il suo desiderio si sveglia fremebondo. E si piglia la donna.

La mattina appresso egli si scopre nel momento più tremendo, più drammatico della sua vita travagliata. Si sente tramutato in



uomo, acceso di passione, follemente desioso di riaver tra le braccia, sua, la bellissima femmina; ma sa di essere ancorà e sempre il buffone, e che dovrà tra qualche ora porre il suo capo sul ceppo. La perfida, allorchè le si ripresenta, lo respinge, e non vuol neppur ricordare. Lo ha fatto uomo di buffone che era, ed ella si è fatta donna. La sublime ed atroce avventura fu l'avventura di una notte. Non si ripeterà. Si scansi e le sgombri il passo. — Il poveretto, in vano redento dall'amore, in vano supplica e minaccia. Ed è condannato. Se non che, allora che il ceppo è apparecchiato, la perfida offre a Giano una prova suprema: gli si concederà se il suo amore sopravviverà ad una confessione terribile. E si confessa: fu del Buffone. Giano scatta e s'infuria: ma la passione non muore, e il desiderio si fa ancorà più intenso. Spallatonda avrà mozza la testa soltanto per burla: vivrà, e vedrà Violante tra le sue braccia. La beffa è giocata; un catino d'acqua diaccia è fatto piombar sul suo collo invece della scure. Ma lui, per la paura, sviene. E allor che rinvien, ode, di sotto il tappeto con cui l'hanno coperto credendolo morto per davvero, Giano e Violante che si dànno convegno. Balza fuori non appena si sente solo, corre nella camera della donna, la trafigge, e a Giano che sopraggiunge reca sulle braccia il bel corpo esanime di lei.

Questo riassunto, e i più diffusi, più com-



GIUSEPPE STERNI.



pleti che tanti critici hanno fatto dell'opera benelliana (e che senza dubbio i miei lettori hanno già letti) bastano, io credo, a rivelarne il valore e i pregi *teatrali*, ed a giustificarne il successo. Nè penso sia necessario illustrare quei pregi, che derivano dalla evidente drammaticità dell'azione e dalla abbondanza e dalla varietà degli episodii. Rimane a dire di altri pregi, cioè di quelli artistici e letterarii. Ma a proposito di essi mi piace.... no, dirò meglio, non so resistere alla tentazione di polemizzare con alcuni critici romani. Ed essi vorranno perdonarmi, qualora mi leggano, il soverchio ardire.

Ecco: mi appare strana la quantità e la varietà di elucubrazioni, di trovate sofistiche, di sottigliezze pressochè acrobatiche che, intorno a quest'opera, alcuni critici romani hanno saputo mettere insieme. In questa accademia un po' bizantina non si può dire che *L'Arzigogolo* abbia fatto una buona figura. È rimasto, anzi, in un cantuccio, rabbujato e mesto, perchè qualche critico-filosofo ha tirato fuori tutto lo scibile, e dell'*Arzigogolo* si son chiamati in causa tutti i suoi fratelli benelliani, abbandonandosi a ricercati raffronti, ad inammissibili sostituzioni e deformazioni. S'io non m'inganno, alcuni di questi critici non avevano ancorà avuto l'occasione di parlare di Sem Benelli, e si son creduti in dovere di dare al loro articolo attuale il tono del trattato o dello studio defi-

nitivo su tutta l'opera benelliana. Così, molte delle cose dette sentono di rinchiuso, come se uscissero fuori da una stanza non aperta da anni, in cui il padrone di casa teneva tutti i rottami della sua suppellettile. Mentre, a parer mio, sarebbe ora di studiare e giudicare con serenità di cuore e di mente, e con diligenza di vera preparazione, questo poeta che ha ormai un repertorio teatrale di considerevole ampiezza e varietà, che da *Tignola* a *L'amore dei tre re*, da *Rosmunda* a *L'Arzigogolo*, ha composto una serie di vive figure drammatiche diversissime tra loro, unite e mosse da una serie di vicende quasi sempre originali, vive ancora in certa critica la convinzione di poterlo distruggere o esaltare con le solite definizioni alla brava e con raffronti più facili che convincenti. Così, ad esempio, c'è ora qualcuno che ha tentato di dimostrare che tutte le maggiori figure benelliane somigliano a *Tignola*, o sono sue deformazioni o amplificazioni. Ecco, io penso sia forse più facile dimostrare che tutte le storie dei santi si assomigliano; oppure, seguendo certi ragionamenti critici, che tutti i personaggi dello Shakespeare sono uguali, perchè i segni mirabili dell'artefice che li ha creati risentono del suo tormento, del suo pensiero e del suo genio. — Ahimè, sono vecchie questioni che non dovrebbero più ingombrare il cervello dei giovani. — L'arte di Sem Benelli — non mi par dubbio — sta in-

vece appunto nella diversità dei tipi perchè è fondata principalmente sul contrasto. Nella *Cena* c'è Giannetto e c'è Neri. In *Tignola* c'è il volere alla leggera, il fidarsi delle allucinazioni e il non poter raggiungere la mèta; e c'è qui, anche, un'altra forza: l'ironia dello scrittore che guarda con occhio mesto ed arguto lo spasimo vano della sua creatura. Nel *Mantellaccio* ci sono le tre correnti della poesia, del godimento intellettuale e spirituale; v'è quella dei tronfi eruditi carichi di inutile e torbida cultura; v'è quella facile, disadorna, viziata e sguaiata del popolo; e v'è la passione schietta, spontanea del canto chiusa in un'anima, eletta naturalmente a recare con l'arte consolazione all'umanità.

Dov'è il tipo unico? Anche quando il personaggio è dominante, come ne *La maschera di Bruto* e in *Ali*, egli è in contrasto con la vita, per un anelito grande e tormentoso, quello di armonizzare sè stesso con ciò che il poeta chiama più volte nell'opera sua il « Tutto bello ». E questo è eminentemente drammatico, perchè l'arte del dramma è l'arte dei contrasti, per lo meno del dramma che è azione e non giocherello sofisticato e cerebrale.

Anche *L'Arzigogolo* è soprattutto opera di contrasto, anzi di contrasti, perchè i drammi in quest'opera veramente « arzigorgolesca » sono diversi. Il viso perfido tormentoso pauroso del Buffone è in contrasto con la comi-



cità beata e convinta di Floridoro; e questa diversità diventa qualche volta una vera lotta dello spirito che adombra un numero grande di passioni umane. La vita stessa di Spallatonda è un contrasto continuo tra il suo essere e il suo riflettere. E un contrasto molteplice è quello delle diverse passioni di ognuno dei personaggi maggiori, Giano, Floridoro, il Buffone, verso l'oggetto bramato, Violante, che sfugge ad ognuno, che tutti gioca, e soccombe travolta dalla forza più maschia e più schietta.

C'è chi crede di biasimare il Benelli dicendo che i suoi personaggi si rivelano subito, dicendo subito chi sono. Guarda un po', io sono invecchiato credendo che questa fosse una delle lodi migliori che — salvo in certi casi eccezionalissimi — si potesse rivolgere a un drammaturgo. Ma, neanche a farlo apposta, qui c'è appunto un personaggio, Violante, che non si confessa mai. E Violante rappresenta un'altra forza motrice del dramma, la seduzione, l'attrazione, l'allucinazione di chi le sta d'attorno. È una donna composta dei difetti di molte donne: è cerebrale e sensuale; ammalata di mente perchè tesa in uno sforzo superiore al suo destino; ammalata di sensi, non concepisce desiderio se non verso le espressioni più dolorose dell'anima. Gode del dolore e dello spasimo dei maschi; il desiderio di accrescere il suo gaudio perverso la rende persino assurda quan-

do si concede la seconda volta, cioè quando si promette a Giano; ma in armonia col vizio della sua anima. Ella compie il suo ciclo doloroso e folle in modo così strano e sottile che a volte pare, e a volte è veramente, un' espressione di male che alla fine cade vittima di sè stessa.

Dietro questo fantasma che turba, che inganna, che strazia, che attrae, corrono i tre diversissimi personaggi e, per agguantarli e tenerlo, offrono e sprecano tutte le loro forze. Floridoro dà la sua ricchezza prima, e la sua vanità poi; quindi la sua felicità; rassegnato a tutto, convinto che il mondo è beatitudine regolata dalla sorte, trova in lei la verità: la vita è tormento. Giano si umilia, si avvilisce, rinunzia per lei alla propria onestà, si prostra verso i più vili adattamenti. Il Buffone, segno vivo della vita più schietta e più selvaggia, afferra la chimera e dal bacio di lei è redento; vede e sente d'essere uomo per aver toccato il gaudio che si difende con tutti i mezzi, perchè sente di poter dare al suo sogno il suo sacrificio; la chimera dopo il bacio lo sdegna, ed egli si rassegna alla religione del ricordo che è l'orgoglio suo; ma la chimera lo spregia, lo offende, lo tradisce, ed egli allora non sente in sè che la forza devastatrice dell'istinto, e fa giustizia: infrange l'idolo.

Ecco l'opera nella sua interiore esposizione: netta, precisa. Non è simbolo; è umanità che

diventa sintesi in virtù specialmente di quell'impeto lirico che la esalta, e che certuni rimproverano al Benelli, ma che spesso è invece la forza drammatica che seduce e convince di più. Ed io credo, io spero, che qualcuno fra i critici più arcigni del Benelli vorrà ritornare a mente calma su quest'opera — (la quale, non foss'altro, mi pare, dopo la *Cena*, la più efficace, teatralmente, e la più solidamente costrutta) — e modificare il giudizio che su di essa ha pronunciato.

Dovrei dire dell'interpretazione, ma lo spazio mi manca. Dirò dunque di volo che ottima mi è parsa quella del Silvani (*Floridoro*), buona quella dello Sterni (*Spallatonda*) e della Pini (*Violante*), mediocre quella degli altri. Ma riudrò tra non molto *L'Arzigogolo* a Milano, e potrò allora dire di più — spero anche di meglio — dell'opera degli interpreti. Di meglio, sì, perchè col proseguir delle repliche essa si farà, non ne dubito, migliore, cioè più fine e insieme più efficace.

Roma, 20 ottobre.

CV.

*Una cerimonia e un pellegrinaggio.  
A proposito della morte di Alfredo Capus.  
« Peg del mio cuore ».*

La bella cittadina d'Ivrea ha dedicato sere or sono il Civico Teatro ad un figliolo suo venerato nella memoria come fu amato in vita: Giuseppe Giacosa. Sono trascorsi sedici anni dal giorno doloroso in cui *Pin*, il nostro buono il nostro grande *Pin*, ci ha lasciati, e l'omaggio doveroso può sembrare tardivo; ma ben disse Sabatino Lopez — che il Comitato organizzatore, di cui fu l'anima un altro illustre figliolo d'Ivrea, Salvator Gotta, aveva incaricato di pronunciare il discorso d'occasione — ben disse che tale omaggio veniva a risultare anche più significativo poi che non reso nell'ora angosciata della scomparsa del poeta ma a molto tempo da quell'ora, allorchè il giudizio definitivo sull'artista fu pronunziato nè può più temere di esser mutato o alterato. — Smagliante e insieme commovente fu l'orazione detta dal

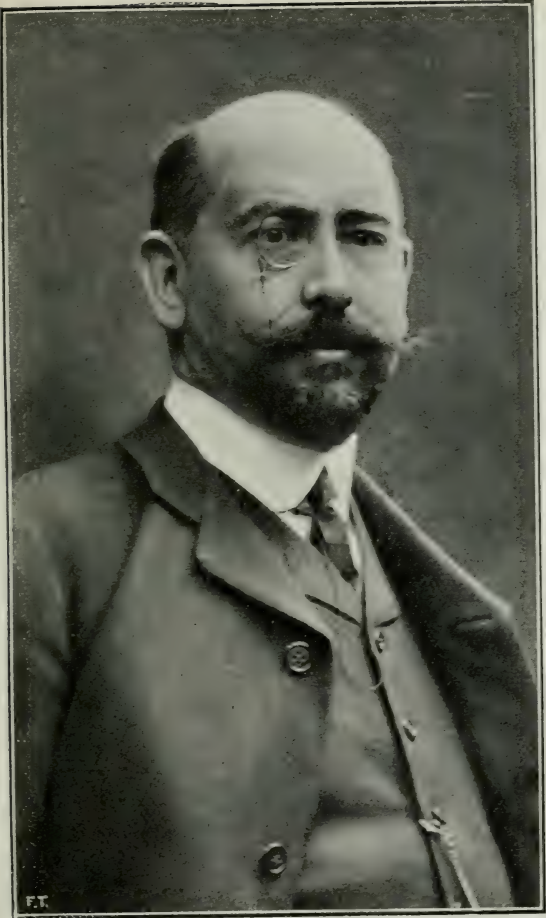
Lopez dinanzi alla sala gremita. Con animo e con intelletto di discepolo e d'amico, egli tratteggiò magistralmente la bella nobile figura di Giuseppe Giacosa come artista, come uomo, come italiano; ed io saprei di sciupar quell'orazione se tentassi di riassumerla; ma non resisto al desiderio di riportarne qui la chiusa nella quale si può dire sieno sintetizzati tutti i concetti che l'oratore avea svolti:

« Egli fu sì probo nella vita e nell'arte, e sì alate parole — e italiane — disse e scrisse, che i cittadini di Ivrea che gli dedicano un teatro avrebbero potuto ugualmente intitolargli una scuola. Ma essi hanno voluto ricordarlo ai futuri quale poeta drammatico « col nome che più dura e più onora ». Ebbene, nel teatro che porta il suo nome, non si diano che spettacoli degni della sua probità. E i giovani che entreranno in questo teatro rivedano il loro *Pin*, come quando alto, forte, ridente apriva le braccia fraterne a sostenere e incuorare. E sentiranno ancora la voce calda che dice: « Sì, figlioli, così si serve l'arte e la Patria ».

Una lunga calda ovazione coronò le belle parole del Lopez; e poichè tra quel pubblico erano ancor tanti amici e discepoli e compaesani di Giuseppe Giacosa si può dire con sicurezza che in quegli applausi c'erano anche delle lacrime.

La bella serata si chiuse con la rappresentazione di *Resa a discrezione*, ottimamente





ALFRED CAPUS.





recitata da Luigi e Nera Carini e dai loro compagni.... E il giorno appresso siamo in pochi amici saliti a Colleretto Parella, per rivedere la casa che fu di *Pin* e che ora è gelosamente custodita, come un santuario, dalle sorelle e dalle figliole di Lui. Ah, che dolce commozione nel varcare la soglia della bella tranquilla dimora che pare un piccolo e vecchio convento! Tutto vi rammenta in essa e pare vi parli ancora dell'artista che abbiamo tanto ammirato, dell'uomo che abbiamo profondamente amato.... E uscendo da quel cancelletto tra le cui sbarre corrono dei pampini ingialliti dall'autunno, mi sentii il cuore un po' gonfio. Pensai a tempi ormai lontani, a tanti che non sono più.... ed a parecchi che ci sono ancora.... perchè sono nati ieri....

★

È morto Alfredo Capus. Iddio mi guardi dal mancar di rispetto a un morto; ma mi sia permesso di dire che, teatralmente parlando, è morto il signor Nessuno. Noi italiani, che siamo da trent'anni in qua tanto ospitali — e sovente persino ospitalieri — in fatto di produzione drammatica straniera e particolarmente francese, le conosciamo quasi tutte le venti commedie del Capus, da *Bri-  
gnol et sa fille* a *L'Institut de beauté*; e

quasi tutte caddero sulle nostre scene; non perchè fossero opere di pensiero, o battaglierie, o di forma inusata, di quelle insomma che non è facile fare accettar dalla folla allorchè compaiono alla ribalta ma che serbano in sè stesse un germe di vita per virtù del quale possono ricomparire a distanza di tempo, e non di rado ricompaiono, sul palco scenico, per imporsi all'attenzione e all'ammirazione del pubblico; caddero perchè non erano e non significavano nulla. Robetta parigina. Due o tre soltanto ebbero dei successi brevi ed effimeri: *La veine*, *L'adversaire*, *Un ange*; e *L'aventurier* riappare ancora, di quando in quando, su un nostro cartello per una predilezione di interprete: il Ruggeri; ma, manco a farlo apposta, è la meno « capusiana » delle commedie del Capus.

Direte: l'Italia non fa legge. — D'accordo. Però — ripensateci un momento e credo ve ne convincerete — l'Italia conta per molto. Perchè la vitalità di un'opera di teatro — la vitalità sulle scene, non nel libro — la sua forza di resistenza a comparire e ricomparire sulle tavole del palco scenico è indubbiamente, a parer mio, uno degli elementi in base ai quali si può, si deve, giudicar del suo valore. L'alta critica e l'alta letteratura non si inalberino e non mi gridino la croce addosso. Ho detto: « uno degli elementi »; so che tanti altri ne esistono; e so che tante opere belle — d'arte — più non son rappre-

sentate e dormono nelle biblioteche, mentre opere mediocri od indegne sono ancora e rimarranno chi sa sino a quando nei repertorii delle nostre compagnie; ci rimangono e ci rimarranno per ragioni di bottega capocomicale o per vanità d'interpreti, oppure, e semplicemente, in omaggio al « così faceva mio padre ». Ma, insomma — e pur fatte le debite eccezioni — io dico e sostengo che se una commedia od un dramma vivono a lungo su la scena, e quando scompaiono non è perchè muoiano ma soltanto perchè cadono in letargo per ridestarsi dopo qualche tempo e riapparire vive come prima o più di prima, io dico e sostengo che quella commedia e quel dramma hanno, debbono avere, qualche valore e qualche significato. In certi casi, lo ammetto, non hanno che un valore teatrale; ma siamo giusti e sinceri: il valore teatrale in un'opera di teatro è proprio da buttar via, peggio, da vilipendersi e — per certi autori o sedicenti autori drammatici — da vergognarsene? Eh no, giovinotti! Il vero autore drammatico, quegli che nasce autore drammatico, scrive per il pubblico, o, per lo meno, *anche* per il pubblico del teatro. E mi fanno ridere certuni che, con molta sicumèra, sentenziano: « Io non scrivo per il pubblico! » — Il guaio è che, di solito, son degli autori fischiati.

Ecco perchè l'Italia — ed il caso è ben curioso — è oggi il solo gran paese in cui

sussista questo dato per giudicare del valore di un'opera teatrale: il dato della sua vitalità sulle scene. E sussiste non per gli autori drammatici italiani soltanto, ma per quelli di ogni paese. Perchè, mentre in tutti i grandi paesi civili, esclusa l'Italia, v'è per la musica il teatro a repertorio, in Italia soltanto v'è il teatro a repertorio per la drammatica che non v'è in ogni altro paese. Da noi, per dirla con una vecchia frase che non è esattissima ma che dipinge il sistema, « si cambia commedia ogni sera ». Ogni compagnia drammatica ha un repertorio di 30 o 40 commedie; e i repertorii, in parte uguali in tutte le compagnie, sono diversi in altra parte da compagnia a compagnia; quindi, abbondanza e varietà, le quali — sia detto per incidenza — giovano alla coltura teatrale degli italiani. A Parigi, che è tutta la Francia; a Londra, che è tutta l'Inghilterra; a Berlino e in ogni altra città importante della Germania, i teatri sono stabili; e in ogni gran teatro — salvo trascurabili eccezioni — non si rappresenta che la commedia nuova, che resiste sin che resiste; e poi le succede un'altra nuova commedia. Le *riprese* son rade, son fatte nelle stagioni meno favorevoli, e, a Parigi specialmente, significano per l'impresario un « *faute de mieux* », o un « *à bout de ressources* ». Sì, sappiamo: a Parigi c'è la *Comédie*, ch'è un teatro a repertorio, come a Londra e a Berlino c'è qualche teatro che si dedica ai

.

repertorii classici; ma son l'eccezione. Cosicchè a Parigi, per esempio, chi conosce il teatro del Dumas, o del Sardou, o dello Scribe, o del Meilhac, se non lo va a cercare nel libro? — Questo termometro, dunque, della vitalità scenica di un'opera di teatro — (ch'è uno degli elementi, ripeto, per giudicare nel tempo del valore dell'opera stessa) — non esiste che in Italia; ed è per ciò che anche gli autori drammatici stranieri dovrebbero — pure dall'al di là se son trapassati — dar qualche volta un'occhiata al termometro italiano.

Il teatro di Alfredo Capus è morto e seppellito. Vacue, superficiali, senza caratteristiche e senza caratteri, le sue commedie ebbero, ognuna, la vita di un giocherello nelle mani di un fanciullo. Bisogna fare uno sforzo mentale — ed essere dotati di un'ottima memoria — per rammentarne gli argomenti. I personaggi del Capus non sono che delle marionette, e la sua filosofia si riassun-  
meva in questa sublime trovata: che tutto si accomoda a questo mondo. Già. Tutto si accomoda, in uno spazio più o meno lungo di tempo. Ma per questo *boulevardier* che, quanto meno nelle sue commedie, non vedeva col suo monocolo più in là del lato opposto del *boulevard*, tutto si accomoda alla svelta, tra il primo ed il terzo atto. È forse per questo che non ha più scritto nulla dopo il '14....





« Qui nous délivrera des Grecs et des Romains » si è detto alla fine del '700; e si potrebbe dire ora: Chi ci libererà dalle *monelle*, dai *diavoletti*, dalle *scugnizze* e dagli *scampoli*? Ah, che indigestione abbiamo fatta di fanciullette sguajatelle e birichine, intelligentissime e dal cuor d'oro, libere nei modi e profondamente morali, pronte ed argute nel dire ad ognuno il fatto suo, astute nel commettere delle *gaffes* madornali a fin di bene o per raggiungere il loro intento (che è quello di maritarsi con l'oggetto amato), ciarliere, insolenti, spiritose, furbescamente ingenue e complicatamente semplici, iradiddio al prim'atto nelle famiglie in cui cápitano e nelle case in cui alloggiano, e benedizione del cielo alla fine del terzo.... Ah, che indigestione! E come, a pensarci su un pochino, ci appare che non sarebbe tanto difficile il fabbricarne e mandarne alla ribalta ancora delle altre, cento altre variazioni sul frusto tema! Ci sarebbe, per battezzar delle eroine di questa risma, da sfruttare tutto il calendario.

Ora ci è arrivata *Peg del mio cuore*; e ci è arrivata sin dall'America. Il suo creatore è il signor W. H. Manners il quale, probabilmente, se nei paesi di lingua inglese ha trovate delle interpreti che valessero almeno

quanto le scarpe di Emma Gramatica, avrà guadagnato con questa sciocchezzuola qualche milione di dollari. Ma qui da noi, un po' perchè siamo — in teatro — assai più intelligenti, un po' perchè di *monelle* e di *scampoli* (e di veramente gustosi) ne abbiamo già conosciuti parecchi, ci vuol tutta Emma Gramatica (e, perchè no? anche *Michele*, il suo cane irlandese, che nella commedia ha una parte importante ch'egli «recita» meravigliosamente — vi basti dire che della commedia salva il finale) per farci digerire questa scemenza senza spirito, senza garbo, senza trovate, vuota, faticosa nello svolgimento, pedestre nel dialogo sino al disgusto. Pensate dunque qual'è l'arte di Emma Gramatica — di questa grande attrice nostra — se riesce a dar vita e calore e colore alla sua parte che è, per fortuna, tutta la commedia, ed a farla applaudire con entusiasmo.

Raccontarvi *Peg del mio cuore*? Ah no, non credo di meritarmi un sì atroce supplizio. Andate ad udirla; e ritornateci anche. *Peg del mio cuore* è una scempiaggine; ma Peg Emma è una delizia.

7 novembre.

CVI.

*Due gioielli.*

Vi confesso che sono qui, da dieci minuti, seduto alla mia scrivania, con la penna già intinta tra le dita, a chiedermi se debbo, se posso scrivere una grande una formidabile una paurosa parola; la parola « capolavoro ». Se debbo o posso scriverla dedicandola a *La sorridente signora Beudet*, una nuova commedia che Emma Gramatica ci ha fatto conoscere or sono alcune sere al Manzoni, e che è l'opera di due giovani francesi sin qui ignoti: Denis Amiel e André Obéy. Non so. E poi che dicono i saggi: « nel dubbio astienti » — non scriverò per chi mi legge la magica parola; ma continuerò per un pezzo, nelle ore della meditazione e del dolce ricordare, a rivolgermi nel mio intimo tale domanda. Il potersela rivolgere, l'essere tratti a rivolgersela, una domanda come quella, è una piccola gioia intellettuale per un uomo di teatro, o, se preferite, per un vecchio topo di palcoscenico par mio. Certo è



ANDRÉ OBÉY.



DENIS AMIEL.



— e questo posso dirlo — che ascoltando *La sorridente signora Beudet* io provai una delle più intense emozioni della mia lunga vita teatrale; e che poche volte, come sere or sono, uscii da un teatro coll'animo così lieto, col cuore più appagato.... Gli è anche, lo so, che *La sorridente signora Beudet* non è soltanto un'opera d'arte purissima, ma appartiene a quel teatro di verità, di vita vissuta, e di psicologia, che ho amato sopra tutti e che mi par di amare ogni giorno di più, sempre un poco di più ogni volta che ascolto qualcuna delle opere che una novissima scuola manda alla ribalta, pur se queste mi paiono sempre degne di rispetto, talvolta, anche, d'ammirazione. Si sa, i primi amori sono i più forti, son quelli che non si scordano, e ai quali assai sovente si ritorna. Nevvero, vecchie signore?... E, infine, a darmi la emozione intensa ha fors'anco validamente concorso l'eccellenza della interpretazione. Insomma, una serata deliziosa, una di quelle serate che riconciliano col teatro — in questi tempi teatralmente calamitosi — anche chi del teatro ne ha fin sopra i capelli....

La signora Beudet è una borghesuccia che vive in una città di provincia. La chiamano «la sorridente» perchè si è foggiate un sorriso, una sua sorta di accorato sorriso, una maschera ch'ella si pone sempre che appar tra la gente, e con la quale vuol nascondere o tenta di nascondere il suo tormento. Il suo



tormento è il marito, ed è la vita coniugale. Il marito è un bravo ottimo uomo, un onesto e volgare mercante di panni. È sulla quarantina, veste da agiato provinciale, si pettina con la scriminatura da un lato e un bel ciuffetto sulla fronte; è metodico e ordinato; lavora quelle date ore ogni giorno, rincasa ad ore fisse e, naturalmente, ci tiene a trovar pronti i buoni pranzetti e le buone cenette; va a teatro — con la moglie, s'intende — la sera del sabato, perchè la domenica fa vacanza e non gli occorre di alzarsi di buon mattino; le altre sere, se vengono in casa degli intimi, li riceve volentieri, anzi è gaio, è lui che tien desta la conversazione, è persino spiritoso a modo suo: per esempio, uno dei suoi tratti di spirito — e ci ricorre sovente — è di appuntarsi alla tempia una rivoltella scarica ch'egli tiene in uno dei cassetti sempre aperti della scrivania, e di farne scattare il grilletto; poi, una risata che ne rintrona il soffitto. Insomma, un marito ideale; e qualunque borghesuccia provinciale ne sarebbe soddisfatta, anzi orgogliosa.

La signora Beudet, no. Ella è supremamente infelice. È una donnetta semplice e buona, ma sensibile e fine. Suo nonno non era che un muratore; ma attraverso due generazioni la famiglia si è formata un'agiatezza e una distinzione. Ella fu bene educata, ha una discreta coltura. Forse, legge il *Figaro* ogni giorno, certamente ha letto tutto Bour-

get e, molto probabilmente, anche *Madame Bovary*.... E la sua vita coniugale, con quell'uomo, è un'inferno. Ma lo è per lei sola. Perchè ella tace rassegnata, e sopporta la volgarità del signor Beudet. La sopporta da dodici anni, in un tormento chiuso, di ogni giorno e di ogni ora, ch'è divenuto un'angoscia. Ha persin pensato, più volte, a farsi un'amante. Sì, ma trovarlo! Uno qualunque — un giovinottino che le fa un po' di corte discreta, per esempio — no. Ci vorrebbe l'amore. Eh, l'amore, nel piccolo cerchio entro il quale ella vive! Ma poi, e soprattutto, ella è buona ed onesta. Potesse amar suo marito; ecco quale sarebbe il rimedio e la gioia! Impossibile, impossibile! Ah, questo caro, quest'ottimo signor Beudet, galantuomo, lavoratore indefesso, marito fedele, che miseria! Perchè, poi, egli la tortura con le sue punture, coi suoi scherzi, talvolta con lo scherno. E ha ragione, poveretto. Lui si è ammogliato per avere una moglie; e si sa che cos'è, che cosa dev'essere una moglie: una brava donna di casa, e basta. Che son quelle arie che ella prende talvolta, forse senza avvedersene? Perchè è sempre triste o imbronciata? Oppure, se sorride, è quel sorriso stereotipato che — ma sì! — quando non s'è di buon umore — nè si può esserlo sempre — tira gli schiaffi! Ma chi è? Che vuol essere? Una intellettuale? Una superdonna? Una.... No, davvero, c'è di che far ridere i polli!... E al-

lora, qualche volta, il signor Beudet perde le staffe e sbutta fuori. Arriva alle parole grosse, sino al lazzo più lacerante, sino all'improperio e all'ingiuria; e, quel che è peggio, presenti gli amici di casa. Una sera, ad esempio, perchè ella si rifiuta di andare a teatro. Notate, si dà il *Faust*, un'opera che egli predilige, che adora. Ha acquistato un palco. Deve andarci senza di lei, a teatro, o non andarci neppur lui? Oh, sarebbe il colmo! — Ma la signora Beudet ha l'emicrania. L'emicrania? Che pretesti stupidi! Che roba da romanzi, da intellettuale per burla ch'ella è, da posatrice insopportabile! — E giù, e giù! Oh, quello che gli esce di bocca all'ottimo Beudet, quella sera, presenti tre o quattro amici! — E sia, ci andrà lui, al *Faust*, con questi amici. Ma si faranno i conti domani, cialtrona!

E allora la povera signora Beudet perde la bussola. Rimasta sola, corre alla scrivania, ne toglie la famosa rivoltella, vi introduce le pallottole, e la ripone nel cassetto. Poi va a buttarsi sul letto, irritata, affranta, disperata.

Ma la mattina dopo ella è di nuovo la buona e mite e sorridente signora Beudet. Ha orrore della follia che ha commessa, e vorrebbe scaricare l'arma, nascostamente. Ne è impedita da persone che sopravvengono: la cameriera che chiede una licenza di due giorni; la cuoca che dovrà sostituirla; altri. E Beu-

det, che vien per fare i conti con sua moglie. Ah, ella è lì. Bène. Egli sbotta. Riprende il discorso interrotto la sera prima. E parla, e parla, e parla: ingiuriatore, schernitore, violento; soprattutto volgare, come sempre, e pedestre, piccino, disperatamente odioso, da quel bravo galantuomo da due soldi ch'egli è. Ed ella tace, smarrita, annichilita, reggendosi con pena, in uno stato che pare di sonnambulismo. Non osa muoversi, non ardisce fare un gesto. Balbetta appena, in un istante di angoscia: «Ti odio!...» Ed egli afferra la rivoltella, tende il braccio, e grida, più schernitore che tragico: «Dovrei ucciderti!» Il colpo parte, e fortunatamente non colpisce, chè egli neppure ha preso la mira.

Allora, dopo qualche istante di sbigottimento e di silenzio, è un rivolgimento in quelle due anime, e una finestra si apre a illuminar quelle menti, e una porta si spalanca in quei due cuori. Egli pensa che ella aveva caricato l'arma per uccidersi; dunque non eran delle pose le sue; non era cattiveria; non era leggerezza o incoscienza, o frenesia di male; la poveretta era, ed è, veramente, profondamente infelice. E le si appressa, a piccoli passi timidi, umile, amorevole, pietoso: e le chiede perdono. Ed ella, la tapina, vede un lato nuovo e ignorato di lui, di quel pover'uomo volgare; vede, sente, tutta la sua grande infinita bontà.... E capisce che la vita è la vita, e bisogna prenderla

com'è, come Iddio o il Destino ce l'hanno predisposta e conchiusa....

Mirabile opera fatta di niente, che si sciupa a raccontarla, e che bisogna ascoltare, perchè ogni sua parola dice qualcosa, qualcosa che deve dire per metterci innanzi due anime, per mettercele nude davanti agli occhi, e che ce le mette in un modo superbo. Opera fatta di niente, perchè anche il colpo di rivoltella non è che un episodio, nulla più che un piccolo episodio che non è fuori della realtà o della possibilità, ma serve a provocare un rivolgimento nelle anime e nelle menti di quei due esseri, il rivolgimento che ci dà uno dei più bei momenti del teatro psicologico moderno. Opera fatta di niente, ma in cui sono due creature umane, delle più interessanti perchè delle più comuni, di quelle da cui ognuno di noi è circondato, di quelle di cui la terra è piena. E, checchè si dica, è più facile o meno difficile il portare da artista su la scena — o mettere nel romanzo — il tipo eccezionale e l'evento straordinario che non il caso d'ogni giorno ed il signor Qualunque.



Non mi perderò in parole per ricantar le lodi di Emma Gramatica nella signora Beudet. Dirò, semplicemente, che ella è.... Emma Gramatica, cioè una grande attrice ed un'artista squisita. E mi fa piacere il dire che Ca-



millo Pilotto è in Beudet ben degno di starle a fianco.

Ma questa piccola donnetta che è Emma nostra ci fa passare di sorpresa in sorpresa. Tre o quattro giorni dopo di averci stupiti con la sua interpretazione della Beudet, ci stupiva di nuovo e si faceva ammirare un'altra volta presentandosi a noi vecchietta sessantenne bianca e rugosa ne *Le medaglie della vecchia signora*, un atto diviso in tre quadri di quel caro vecchio che è James Barrie, l'autore de *La moglie che sa*. Ah, che piccola deliziosa novelletta sceneggiata, ricca di *humor*, piena di sentimentalità sincera e commovente! Mrs. Doway è una zitellona di sessant'anni che mai non amò e non fu amata, e non ebbe nè un marito nè un amante nè figlioli. È una poveretta, che vive facendo un po' la serva un po' la portinaia. E quando è scoppiata la guerra ha sentita la sua solitudine triste come non mai. Le vicine, le comari, le parlavano dei loro figlioli in trincea.... E lei, nulla! Lei non aveva un figliolo.... Allora, se lo è inventato: Kennet Doway, di un reggimento scozzese, la Guardia Nera. È un nome che ha letto nei giornali, per caso. Doway, come lei. E gli ha inviato dei piccoli doni, delle buone torte fatte con le sue mani. E alle amiche, alle comari del vicinato, parla di suo figlio ch'è un valoroso, e mostra le sue lettere: delle buste che ella scrive e invia a sè stessa, delle buste in cui non ci sono



che dei fogli bianchi. Ma ecco che Kennet cápita a Londra, perchè ebbe cinque giorni di licenza e ha voluto darsi spasso nella capitale che gli era sconosciuta. E lì incontra un reverendo che, saputo il suo nome, lo vuol condurre da sua madre ch'egli conosce perchè ne è il pastore. Sua madre? E chi è questa bugiarda che si fa passar per sua madre? Egli non ha nè babbo nè mamma....

No, non vi dirò ciò che succede. Questi tre quadri sono un lieve pastello, disegnato con una leggerezza di tocco, con una grazia, con una delicatezza che innamorano. Non si descrivono. Bisogna osservarli per deliziar-sene. Vi dirò solo che la seconda parte del trittico si chiude con l'addio di Kennet che deve tornare in trincea, e abbraccia la povera vecchietta chiedendole di volergli far da mamma per davvero; e che la terza parte è muta; Kennet è morto, fu ucciso laggiù; e la vecchietta ebbe la sua giubba, che custodirà come una reliquia nella piccola madia; ma ne stacca le tre medaglie, se le appunta sul suo povero petto vizzo di mamma mancata, prende la secchia e la scopa che son gli arnesi del suo umile mestiere, ed esce dalla misera stanza, curva per gli anni e per l'angoscia, fiera di quel bravo e bel figliolo che le è morto in trincea. Poesia!

E tutta poesia è Emma Gramatica, questa grande attrice italiana.

CVII.

*Asterischi per non dir nulla.*

Sarah Bernhardt attraversa ancora una volta l'Italia, da attrice. Inchiniamoci. Inchiniamoci reverenti dinnanzi a questa donna gloriosa, che da mezzo secolo il mondo intero glorifica. Inchiniamoci senza chiederle nulla, e senza stupirci. Ascoltiamola e osserviamola, immobile su di un divano o su una poltrona durante tre lunghi atti in un orrendo dramma di quattro che il giovine marito di una giovane nipote le ha combinato, donna trentenne, bionda, in veste scollata e a braccia nude, con trentadue denti bianchissimi; osserviamola e ascoltiamola, sinchè alla fine del quart'atto — in una parte di attrice famosa e di madre sventuratissima — muore.... perchè il dramma bisogna pure che in qualche modo finisca. E applaudiamo sino ad arrossarci le mani, e richiamiamola infinite volte al proscenio, per vederla apparirci ritta, finalmente, sostenuta a destra

e a manca, sotto le ascelle, da due suoi attori. Poi usciamo dal teatro, contenti di aver tributato ancora una volta il nostro omaggio alla grande attrice francese, e un po' malinconici.... E non diciamo nulla — ah no, gran Dio, non diciamo nulla — di *Regina Armand*, il dramma che Luigi Verneuil, autore per solito di commediolette gaje, ha saputo — con quella povera piccola scienza che ogni uomo nato nel teatro e che vive tra le quinte e i fondali di tela dipinta possiede — ha saputo (ripeterò il verbo perchè ne cercherei un altro invano) « combinare » per la sua ava illustre.



E non diciamo nulla — volete? — de *La Protettrice* di Carlo Veneziani. Perchè diremmo a questo giovane, dotato di molto ingegno ed anche — ma sì! — di molto spirito, ch'egli ha ancora una volta deluse le nostre aspettative? Dopo *La finestra sul mondo* che anni or sono, d'un tratto, gli ha dato una bella fama sulle nostre scene, noi entriamo sempre pieni di speranza, anzi di fiducia, in un teatro dove si annunzi la prima rappresentazione di una sua commedia nuova. Ma, sfortunatamente, ne usciamo delusi; delusi anche se, come per il *Moscardino*, ab-

biamo veduto un pubblico in visibilio decretargli un clamoroso quanto effimero successo. E delusi siamo usciti anche sere fa dall'Olympia, dove invano Dora Menichelli Migliari avea dato a *La Protettrice* tutta la grazia della sua deliziosa personcina e tutto il garbo della sua recitazione intelligente vivace ricca di brio. Delusi, ma non sfiduciati. Carlo Veneziani saprà darci delle commedie che stieno a pari de *La finestra sul mondo*, anzi, che segnino su di quella un progresso. E risparmiatemi — ve ne prego — di raccontarvi *La Protettrice* e di dirvi perchè è una brutta commedia.



Nè ci dilungheremo a discorrere delle due nuove commedie che quella infaticabile attrice che è Emma Gramatica (*Self-help* potrebbe, veramente, essere il motto di questa prodigiosa auto-didatta, che si è formata da sè una profonda coltura; che da sè ha appreso tre lingue straniere; che legge cento commedie per trovarne quattro che la seducano e che le piaccia di portar su la scena; che traduce dal francese e dall'inglese, o ritraduce per ridurle ad una lezione migliore, le opere che deve rappresentare; che recita e prova e dirige e ammaestra, e vive sul palco sce-

nico dodici delle sue ventiquattr'ore....) Dicevo?... Ah, che non ci dilungheremo a discorrere delle due ultime « novità » ch'ella ha offerto in questi ultimi giorni al pubblico sempre affollato del Manzoni, un pubblico fidente e devoto, conscio ormai della grandezza di questa attrice, ammirato soprattutto della nobiltà della sua arte. Sono esse *Solitudine* della inglese signora Clemence Dane, e *La signorina Pascal* del — credo — francese signor Martial Piéchaud. Questa, indubbiamente, migliore dell'altra; ma, dal punto di vista dell'arte pura, mi pare — e non so se perchè ci sono arrivate a quattro o cinque giorni l'una dall'altra — mi pare che facciano il pajo. E lo fanno, anche, dal punto di vista teatrale, cioè del successo.

*Solitudine* è un dramma a tesi: vorrebbe dimostrare la necessità del divorzio allorchè il conjuge è impazzito e fu rinchiuso in un manicomio. Il dramma mi è dispiaciuto non perchè io sia antidivorzista (antidivorzista per lo meno quando ci son dei figlioli — e la protagonista di *Solitudine*, la signora Fairfield, ha una figliola, da marito per giunta) e neppur perchè pensi che, talvolta, il povero marito è impazzito per colpa della moglie — (o la moglie per colpa del marito, sì signore, non mi lapidate, per carità!) — e neanche, infine, perchè sappia che non di rado i pazzi, anche quelli dichiarati insanabili, risanano, e tornano a casa — come avviene, appunto,



del signor Fairfield — e se trovano che la moglie si è rimaritata con un altro, ed i figlioli si son sperduti senza babbo e senza mamma o con troppi babbi e troppe mamme, il meglio che per essi resti a fare è d'impazzire un'altra volta, e, Dio volendo, definitivamente e per sempre. No, non per questo il dramma mi spiaccine; ma perchè è arzigogolato e verboso, stentatamente architettato e costruito, cosicchè lo si ascolta con fatica, se ne scopre sempre più, ad ogni scena, l'artificio; e non suscita nè interesse nè diletto. Ma poi, la chiusa offende. Quel povero Ilario Fairfield, quando scappa dal maniconio e rientra in casa sua, trova due fidanzate: la moglie quarantenne che, ottenuto il divorzio, sta per passare a seconde nozze con un giovinetto che si è innamorato di lei e del quale ella è innamorata; e la figliola, Sydney, che s'è pure promessa ed ha un fidanzato. E il brutto è questo — brutto, mentre, forse, vorrebbe essere soltanto romantico — che la figliola prende partito per la madre, abbracciandola e baciandola dinnanzi al povero padre risanato, e le dice ch'ella non ha il dovere di sacrificarsi, ha ancora il diritto di vivere, di amare di gioire (questa giovincella di quarant'anni con una ragazza da marito!) e la spinge a fuggire col suo giovine promesso, a rimaritarsi con lui. E lei, la cialtrona, accetta il consiglio e se ne va, piantando non solo il marito ritornato dal manicomio, ma anche



la sua creatura. La quale, invece, si sacrificherà, congederà il fidanzato suo, e rimarrà a tener compagnia al genitore; consolandosi, pare, scientificamente: poi che la pazzia per solito è ereditaria, è meglio che ella non si mariti e non procrei, per non perpetuare una razza di pazzi.

Dramma antipatico ma, soprattutto, male ideato e, lo ripeto, mal costruito: perchè, se mai, è della madre, della signora Fairfield, che bisognava fare la grande protagonista, e dipingerci un tipo di eccezione, cosicchè ci apparisse logico — e quindi accettabile se pur disumano — quell'abbandono del marito e della figliola per concedersi ad un amore quasi senile. Invece, chi domina nel dramma è Sydney, la fanciulla prodigio — (ancora una) — e non è valsa l'arte di Emma Gramatica a salvare le sorti di quest'opera troppo mediocre.



*La signorina Pascal* è una commedia un po' piagnucolosa di tipo romantico, ma costrutta e dialogata con garbo, con nobiltà e con misura; si direbbe, anzi, che sfugge gli effetti volgari; cosicchè ci convince che chi la scrisse non è un mestierante. — Due buoni provinciali non permisero vent'anni fa alla

loro unica figliola di sposare un cugino di cui si era innamorata, perchè giudicarono ch'egli non potesse essere un buon marito. Il giovinotto, disperato, se n'andò a Parigi, e sposò una donna qualunque, non degna di lui, ch'ebbe però il buon senso di morirsene presto. E allora incontrò di nuovo, colà, Teresa, la cuginetta — che a Parigi faceva delle gite ogni tanto per rivedere le buone suore che l'avevano allevata in convento —; e i due giovani si riamarono; e nacque un bimbo. I vecchi genitori di Teresa nulla seppero, perchè ella, con un pretesto, potè per qualche tempo starsene lontana.... Ed ora, dopo vent'anni, la credono una vecchia zitella purissima, tutta dedita soltanto ad opere di pietà. — Un'opera di pietà, nulla più, appare ad essi anche il portarsi in casa ch'ella fa, una sera, un greve fardello: il figlio ventenne che, morendo d'improvviso, l'ormai dimenticato cugino ha lasciato solo al mondo e senza beni di fortuna. Lo accolgono non di buona voglia, ma lo accolgono....

E qui è la romanticheria dell'opera. Per venti anni Teresa ha veduto ogni tanto a Parigi il suo figliolo, rinunciando a dirgli: « Sono tua madre ». Perchè? Non il padre si sarebbe opposto. Anzi, il padre, morendo, ha confessato al figlio, segretamente, che quella « cugina » ch'egli ha sempre veduto per casa è la mamma sua. Ed ora che il ragazzo è rimasto solo e misero, Teresa, raccogliendolo,

e portandolo nella piccola casa di provincia, presso i suoi vecchi, resiste ancora a ciò che dovrebbe essere un impulso umanissimo, un bisogno affannoso del cuore; dirgli; « Non sei solo; sono la mamma tua! »; e dire ai due vecchi, subito, quella sera: « Questo è mio figlio! » Non l'avrebbero ammazzata! Tant'è che il vecchio padre non l'ammazza quando — costretta — glielo confessa nel terzo atto. Gli è che se glielo confessava nel primo la commedia era col primo finita. E perchè glielo confessa nel terzo? Perchè il giovinotto si è innamorato, alla sua volta, di una signorina americana, o che ha il padre in America, e che deve ritornarsene laggiù, e vuol trascinarvelo, per sposarselo quando si sarà fatto uno stato sotto l'egida e con l'ajuto del ricco genitore. Quindi.... No, perchè raccontare? Tutto il resto si intuisce. Madre e figlio si rivelano l'uno all'altra (questi, anzi, già sapeva, ve l'ho detto, e non attendeva che uno slancio di lei per buttarsele al collo) e la mamma gli dice che non vuol staccarsi da lui ma lo seguirà laggiù, di là del mare; poi annuncia questa sua partenza al vecchio genitore; e questi si oppone; e, allora, la confessione piena ed intera....

Romanticheeria, dunque, come già ho avvertito. Ma la romanticheeria è tutta della sostanza, non della forma. Questa, per contro, è del teatro più moderno e più naturalistico; e delle più realistiche è la struttura del

dramma, così come il dialogo è di una sottigliezza e di una parsimoniosa naturalezza veramente singolari. Perciò l'opera non offende, la si ascolta senza disgusto e, persino, nelle scene salienti raggiunge degli effetti di commozione. A patto, s'intende, che sia squisitamente recitata come lo è da Emma Gramatica, da Camillo Pilotto e dai loro compagni.

28 novembre.

CVIII.

*Due vittorie italiane. - Tien-Hoa. - La Duse.*

Un noioso malanno, non so se di stagione o di vecchiaia — probabilmente un po' dell'una e un po' dell'altra — mi ha chiuso in casa per una settimana, e così non ho potuto assistere a due bei successi teatrali italiani, e per ciò non posso darne conto ai miei quattro lettori.

Me ne dispiace perchè mi par proprio che questa volta, anzi queste due volte avrei potuto essere largo di elogi. Lo deduco da ciò che ho letto nelle critiche dettate dai miei maestri. E di elogi non soltanto per le due opere ma anche per i pubblici che le hanno tanto e sì calorosamente applaudite. Specialmente per quello del Manzoni che decretò un pieno caloroso successo a *L'altra Nanetta*, tre atti di Fausto Maria Martini. Perchè *La piccola felicità*, tre atti di Giuseppe Adami, è — l'ho capito — una commediola leggiere e gaietta, dal dialogo garbato e scintillante, che ben recitata dalla piccola graziosa Dora Mi-

gliari e da quell'ottimo attore che è il Racca — degno discepolo di quel grande maestro che fu Gigi Rasi — non poteva non piacere al pubblico di signore sorbettanti e di signori sigarettoni che ogni sera affolla il cantinone dell'Olympia. Ma *L'altra Nanetta* del Martini — ho capito anche questo — è un dramma sottile e profondo, forse un po' artificioso nell'ossatura, discutibile nei movimenti che ne provocano la catastrofe, ma pieno di analisi e di pensiero. Perciò, l'amico Adami me lo perdoni, di questa vittoria fui anche più lieto che della sua.

Ma ne fui lieto anche per un'altra ragione. Fausto Maria Martini è un giovane romano, scrittore e commediografo di molta fama, non solo, ma che appartiene altresì all'alta critica teatrale dell'Urbe. Ora, gran parte dell'alta critica teatrale dell'Urbe ha un torto, a parer mio: quello di metter zizzania tra il nord e il sud di questa nostra Italia benedetta; e, quel ch'è peggio, il nord lo concentra tutto in questa povera Milano. A sentirli, quei critici — non tutti, ma parecchi — c'è sempre un dissidio teatrale tra Roma e Milano; ma chi sa e capisce, e ha il diritto di dettar legge, è Roma. Una commedia la vince quassù e fa un capitombolo alla capitale? Gli è che quassù son tutti dei beoti, o, quanto meno, dei mercanti di «stracchino»; e laggiù son tutti figli di Augusto. E si dice lo stesso, naturalmente, se il capitombolo è



fatto qui da una commedia della quale Roma ha incoronato d'alloro l'autore. Nè basta: si aggiunge che qui c'è un partito preso contro i romani e i romanizzati, e che qui ci sono le « cricche ». (Ah, da quanti anni sentiamo discorrere della « cricca milanese »!) E giù, botte da orbi, all'autore « milanese » quando si presenta alla capitale. Si arriva sino alle male parole, sino allo sbattésimo in tono di sarcasmo. Il più buffo, poi, è che l'autore milanese è di Livorno come il Lopez, o di Lucca come il Forzano, o di Verona come l'Adami e il Fraccaroli, o di Napoli come il Veneziani, o di Genova come il Varaldo, e via via, così come era piemontese il Giacosa, veronese il Rovetta.... Ma « immilanesati ». Già....

È questo un argomento inèscrescioso che già ho trattato in una delle mie Cronache. E ho detto, e ripeto: Non sarebbe tempo di finirla? Non lo sarebbe tanto più in questo bel momento radioso di rinascita nazionale? I nostri nonni hanno tanto lottato e sofferto per l'unità d'Italia; ora le camicie nere e le azzurre la stanno rinsaldando; perchè vogliamo dividerla noi, sia pure nel modesto campo del teatro? È sempre accaduto e accadrà sempre che una commedia sia acclamata in una città e seppellita in un'altra. Dipende da mille cause diverse, talvolta bizzarre e incomprensibili, tal'altra logiche e spiegabilissime, non mai da un partito preso nel pubblico. Il decentramento teatrale italiano ha il suo lato buono

e il suo cattivo; questa diversità di giudizi è un prodotto di quel decentramento; e può essere un campo di studii utilissimi, anche per gli autori, soprattutto per la critica. Ci ragioni dunque su, la signora Critica, quando l'occasione (e son sì spesse le occasioni) si presenta; ma.... senza seminar zizzania. Un pubblico ne vale quasi sempre un altro; e viceversa l'uno non val sempre l'altro anche nella stessa città. Se ne convincano i miei maestri dell'Urbe!

Ecco qua, per citare un esempio, con quali parole Fausto Maria Martini — proprio lui, l'applauditissimo dell'altro dì dal pubblico milanese — cominciava il suo articolo critico, mesi or sono, su *Il pescatore d'ombre* del Sarment: « Come negare ancorà che il pubblico romano abbia raffinato singolarmente la sua sensibilità e appaia ormai dotato di una acutezza critica e di una immediatezza nella valutazione dell'opera d'arte quale *nessun altro pubblico* ci sembra possa oggi vantare? » — Ebbene, non pare al Martini che, dopo il gran successo milanese de *L'altra Nanetta*, quel « nessun altro » sia di troppo? Io lo imploro — in nome dei ventiquattro milanesi che ci sono ancorà a Milano — di fare onorevole ammenda, e di tentar di convincere i suoi colleghi dell'Urbe.



Non so per che musica Giovacchino Forzano abbia scritto *Tien-Hoa*, i tre atti che Emma Gramatica ha portati l'altra sera alla ribalta del Manzoni, o a quale compositore fosse o sia destinato questo *libretto*. So che fu una bizzarra ma non lodabile idea quella di far, intanto, rappresentare il *libretto* tradotto in prosa modesta. Mi consenta il Forzano — un giovane al quale voglio un gran bene e che ho senza parsimonia più volte lodato nelle mie Cronache — di dirgli che la rappresentazione di questa roba mi ha data l'istessa impressione che mi darebbe colui che s'accanisse su una buccia di limone, e la spremesse la spremesse per cavarne sin l'ultima stilla di succo: vulgo, dei soldarelli.

Non vi racconterò per lungo e per disteso la triste e melensa storia di *Tien-Hoa* — come chi dicesse Fior di Cielo — mogliettina di un Mandarino; ella s'innamora di un giovine pittore che bazzica per casa a dipinger draghi e farfalle, e accetta un convegno ch'egli le dà nella propria dimora; ma il Mandarino ve la fa acchiappare, in seguito alla denuncia di un mercante mandato sull'orlo della rovina dall'abbandono di *Gian-Seng*, il pittore suddetto, che lavorava per lui a dipingergli stoffe, vasi e ventagli, e lo

ha piantato perchè, cotto della Mandarina, più non lavora e non pensa che all'amor suo; ve la fa acchiappare, separa i due amanti, e fa ricondurre a palazzo la moglie infedele dopo averle fatto dire che l'amante lo hanno accoppiato. Ma il saggio Mandarinò è un buon uomo che, dice lui, segue gli ammaestramenti di Budda. Il pinturicchio non lo ha fatto ammazzare; ha voluto, soltanto, separarlo per sempre da sua moglie, con la speranza ch'egli si ravveda e si converta; e la mogliera la porterà con sè in America dove ha da recarsi in missione per un ordine del suo imperatore. La poverina, tornata in casa, deve assistere alla festa nuziale della propria sorella, e far gli onori, e, persino, danzare. Ma poi, rimasta sola, si avvelena. Ed ecco *Gian-Seng* che riappare, e la rimprovera perchè, pur credendolo morto sgozzato, ebbe il coraggio di assistere alla festa di nozze, persin di ballare una gavotta cinese. Ahi, misero! Non sa! Ma, intanto, il veleno ha agito, e *Tien-Hoa* gli casca morta tra le braccia. Allora se la carica, disperato, sulle spalle, e va a buttarsi nel fiume insieme con lei.

Il primo atto si fonda sul coro; scene di assieme, su un mercato cinese, e gran concertato finale. Nel secondo atto abbiamo il duetto d'amore, tenore e soprano; poi l'arrivo dei sicarii, la romanza straziante del soprano mentre ella crede che stieno sgozzando il tenore dietro le quinte; e un finale in sor-

dina, pieno di melanconia. Nel terzo, infine, un terzetto, soprano baritono contralto (la sposina) la gran scena dello sposalizio, poi l'avvelenamento (« Suicidio, in questi fieri momenti!... ») e il tragico duetto finale.... Quanto alla Cina, be', lo ammetterete, è una necessità, perchè non si può decentemente far cantare in pijama o in ismoking; ma la miserevole avventura potrebbe senza inconvenienti svolgersi pure a Gorgonzola o a Zelo-buonpersico.

Emma Gramatica ha ben piagnucolato per tutta la sera, e Camillo Pilotto, in abito e truccatura cinesi, ha fatto ammirare il suo largo e bel faccione che sembrava di un vescovo ben pasciuto non di un pinturicchio giovanetto e consunto dall'amore.

Però, e per dir tutto, da cronista fedele, il pubblico del Manzoni ha applaudito *Tien-Hoa*. Come è ancor buono, sovente, tante volte buono, il pubblico del dopo guerra!



E passiamo in più spirabil aere. Ne troviamo uno che possiamo respirare a pieni polmoni, provandone un godimento, una gioia. *I fantasmi* (*Spettri*, dell'Ibsen) recitati da Eleonora Duse. La nostra grande attrice ha voluto offrirci — ed era giusto — l'opera Ibseniana, genuina, cioè la tragedia di Elena





SARAH BERNHARDT.





Alving, la madre sventuratissima; e ce l'ha offerta con tale arte, no, dirò meglio e più esattamente, con tale verità e con tanta passione da farci sbalordire. Perchè Eleonora Duse non è mai attrice così grande, così eccelsa, così eccezionale, come quando ella può e vuol lasciar da banda le opere che non sono che della letteratura — sia pure ammirabile — per presentarci delle persone vive, per darci la realtà, per essere soltanto una creatura umana. — Gli *Spettri* di Enrico Ibsen son quel che sono — sia detto col maggiore rispetto pel grande drammaturgo — e l'interpretazione di Eleonora Duse ce li fa, forse, apparire assai meglio per ciò che essi sono veramente: un'opera mediocre dal punto di vista dell'arte pura, della stessa arte ibseniana; oh, non per colpa di lei — Iddio mi guardi dal dire e dal pensare una eresia — ma perchè ella ci dà veramente la tragedia che l'Ibsen ha scritta, non l'Osvaldo che Ermete Zacconi ha foggiato per sè stesso. Voglio dire, insomma, che negli *Spettri* rappresentati dal Zacconi noi vediamo il Zacconi, non l'Ibsen, e ammiriamo l'arte dell'attore, e dall'arte di lui siamo e fummo sempre traviati nel giudicare l'opera del poeta. Con Eleonora Duse invece, abbiamo, lo ripeto, *I fantasmi*, l'opera che il poeta ha concepita ed ha scritta. E non ci appare una cosa grande.

Ma ci appare, per lo meno nei primi due

atti, un'opera teatrale di una costruzione solidissima e di una efficacia eccezionale. Oserei dire che nei *Fantasm*i l'Ibsen si rivela un tecnico più che un artista. *I fantasmi* son del teatro, del puro e nobile teatro, e offre agli interpreti due *parti* in cui la loro valentia può rivelarsi intera: Elena e Osvaldo. I primi due atti, ho detto, perchè in essi non è che della vita vissuta, della umanità schietta, della umile verità. C'è della brava e dotta gente che vuol vederci il simbolo. Io, lo confesso, non ce lo vedo: e, confesso anche questo, di non vedercelo non me ne importa niente. Ci vedo dell'umile e tragica verità, che mi prende, che mi appassiona, e che se è espressa da Eleonora Duse mi porta alla emozione, alla commozione, all'entusiasmo. Nè saprei nè voglio dire di più. Eleonora Duse nelle vesti di Elena Alving non si analizza e non si descrive. È il prodigio. Io ho riveduto in lei la grandissima attrice che ho idolatrata quando — prima di essere uno strumento di poesia su la scena — mi apprese che su la scena si poteva essere la vita.

Accanto a lei — e anche questo è merito suo — si è rivelato un giovanissimo artista: Memo Benassi. Egli fu Osvaldo; l'Osvaldo dell'Ibsen; nè saprei dirgli di più e di meglio per dirgli la mia lode. Non è il primo venuto, lo so, egli avea già date belle prove di sè come attore; ma in facili parti, dove facile è il farsi applaudire. Nell'Osvaldo egli

ha rivelato una tempra; ha dimostrato che forse è chiamato ad alti destini nella nostra scena di prosa. Non si esalti, non si smarrisca, e non abbia fretta. Ha la fortuna di trovarsi, così giovine ancorà, accanto alla più grande artista che abbia avuto la scena italiana: stia con gli occhi e con gli orecchi aperti, devotamente, umilmente. — E un ottimo Pastore è il Bertramo; e lodabili sono gli altri interpreti. — Una serata eccezionale. E un pubblico in visibilio.

18 dicembre.

CIX.

*Così sia.*

Allorchè, mesi or sono, Eleonora Duse rappresentò per la prima volta a Roma *Così sia* di Tommaso Gallarati-Scotti, il gran pubblico che affollava il Teatro Costanzi assunse e tenne un ignobile contegno. Se tutto dovesse essere registrato nella Storia oltrechè nelle Cronache giornaliere del Teatro Italiano, il racconto di quella serata dovrebbe porsi tra le pagine più tristi. Fu lo *charivari*, fu quello che, dopo un famoso e burlesco spettacolo datosi trent'anni fa nell'Arena di Milano, nel gergo comico si chiama — (sorta di paràfrasi che dal gergo non scomparirà forse più mai) — «la caccia al toro». Nessun rispetto per uno scrittore, uno studioso, un artista del maggior rispetto degno qual è il Gallarati; e nessun rispetto per questa gloria della scena italiana che è Eleonora Duse, per questa grande artista dai capelli d'argento che presentava al pubblico l'opera di un inesperto del teatro, sia pure, ma dalla quale



TOMMASO GALLARATI SCOTTI.





ella era stata sedotta, ch'ella aveva giudicata degna di essere portata alla ribalta e sorretta con le sue formidabili forze. Al Costanzi, quella triste sera, furono urli, fischi e contumelie.

Lessi, allora, le molte recensioni dei critici romani; e mettendo da parte, pel momento, le considerazioni loro e i loro appunti, chè mi piace di giudicare con la mia testa, ma su quelle narrazioni ricostruendo il dramma con la mia immaginazione — e quindi, forse, un po' a modo mio — non seppi spiegarvi non dirò la ignobile gazzarra ma neppure l'insuccesso. Mi parve di vedervi, così nella concezione come nello svolgimento, dell'ardire e, anche, della poesia. E mi dissi: Forse, se errori vi sono, stanno nella forma; anzi, usiamo una più umile parola: nel dialogo. — Sa ogni uomo di teatro — (badiamo, non l'artista, non il poeta, non il letterato, non il pensatore o il filosofo, i quali pure talvolta possono essere attratti dalla forma scenica per l'opera loro; dico semplicemente «l'uomo di teatro») — che il valore di una commedia o di un dramma, considerati puramente dal punto di vista teatrale, e gli elementi che il dramma o la commedia debbono avere in sè stessi per imporsi ad una folla di spettatori — non di lettori — stanno forse soltanto per metà nella sostanza; per l'altra metà son della forma; e ripeto, più umilmente e più precisamente, del dialogo.

Non di rado ci accadde — specialmente in tempi un po' lontani dagli attuali — di ascoltare delle opere teatrali dalle quali indubbiamente traspariva un ingegno non comune di scrittore, o si rivelava una mente acuta d'osservatore, o un pensatore non volgare, o uno studioso attento di problemi sociali o psicologici, o un ricercatore inquieto, o un indagatore sagace, o uno spirito bizzarro.... Ma errori di forma, di dialogo soprattutto — dovuti più sovente, negli inesperti, a imperizia o addirittura a inettitudine; talvolta, e negli esperti, a dimenticanze strane, a smarrimenti incomprensibili — rendevano quelle opere inaccettabili, o addirittura insopportabili; e, ripeto, da un punto di vista strettamente teatrale, ognuno di noi ne comprendeva e ne giustificava l'insuccesso. — E viceversa. Opere povere di contenuto, scaturite da menti non profonde, dettate da ingegni non alti, sovente soltanto da esperti del teatro, talvolta da semplici mestieranti, si resero e vinsero per virtù del congegno scenico e per l'efficacia, o la giustezza, o la forza, o lo scintillio del dialogo. Non abbiamo che da ricordare tanto del teatro francese — il serio e il faceto — che ha varcato le Alpi negli ultimi cinquant'anni. Arte? Sì e no. Teatro, certamente. — Ebbene, allora, io ebbi l'impressione che *Così sia* del Gallarati appartenesse, o potesse appartenere, alla prima non alla seconda sorta.

Qualche tempo dopo il dramma uscì in volume. Lo lessi súbito attentamente, pacatamente. E quella impressione si rinnovò. — Attentamente e pacatamente, ho detto. La pacatezza ha, nella lettura di un'opera teatrale, una grande importanza per un uomo di teatro anche modesto qual io — non fosse che per una lunga esperienza se non per dono di natura — credo di essere. Ha una grande importanza e insieme, sovente, è causa di errori. Dirò il perchè, benchè, probabilmente, soltanto gli uomini di teatro possano comprendermi. Si legge e si intravvede; si legge e si ricostruisce; si legge e si completa: senza accorgersene forse, senza rendersene conto. So di non saper rendere il mio pensiero, e in vano cercherei altre parole per renderlo; o ce ne vorrebbero troppe; ma, ripeto, credo che gli uomini di teatro possano comprendermi. Insomma, se volessi buttarla in soldoni, direi che si legge di più e di meglio di quanto sta scritto. È un bene, perchè si penetra nel pensiero dello scrittore; si intuisce anche ciò che egli non seppe o non credette di dover dire; si chiarisce col pensiero proprio ciò che abbastanza chiaro non appare; si cancellano le esuberanze e si colmano le lacune; si smussano gli angoli, con dei silenzi, con dei toni di voce che si prestano agli interpreti, con delle movenze e dei gesti che, chiudendo gli occhi, par di veder su la scena; ahimè — infine, e senza

avvedersene — si *rifà* a proprio modo la commedia ed il dramma. Ed è un male, appunto perchè li si *rifà*; e, sovente, si finisce col confondere ciò che si è letto con ciò che si è *rifatto*.... (e che, naturalmente, sembra a noi di aver rifatto assai meglio). Il giudizio che trajamo è quindi errato. Ed ecco il perchè, od uno dei perchè, di un fenomeno che si ripeterà sempre: una commedia od un dramma son giudicati ottimi alla lettura — anche da giudici esperti, i così detti competenti, anche dai comici, che dovrebbero essere i più pratici — e sulla scena non reggono, e si rivelano pieni di errori e di difetti; oppure, opere letterarie pregevoli, o di pensiero, o di indagine, ma non opere teatrali. Perchè il teatro è teatro, checchè ne dicano certi superuomini, e il teatro ha le sue esigenze. Per convincersene basta pensare allo Shakespeare, che, oltre ad essere Shakespeare, cioè il poeta, il filosofo, il pensatore, lo psicologo, l'umanista che sappiamo, fu un formidabile uomo di teatro.

E, finalmente, ho udito il *Così sia* recitato da Eleonora Duse, sere or sono, a Milano; e ho compreso il mio errore, e ho visti gli errori di Tommaso Gallarati-Scotti. Il quale, a quelli commessi per inesperienza, per mancanza di preparazione, o, chi sa, derivanti da poca o nessuna predilezione in lui per la forma teatrale nell'opera d'arte, un altro ne ha aggiunto — a parer mio — modificando il suo dramma dopo la catastrofe romana. Le

modificazioni non sono molte; anzi, si tratta semplicemente di «tagli»; ma quei «tagli» sopprimono qualcosa di sostanziale, e, mi sia permesso di dirlo, giustificano sino ad un certo punto il mio errore di giudizio dato dopo la lettura del dramma nel testo identico a quello che a Roma era stato recitato. Al ludo soprattutto ai «tagli» del primo atto nella scena atroce tra moglie e marito. La povera donna geme e si dispera al letticciuolo dove il suo bimbo sta morendo; e il marito sopraggiunge, l'uomo cinico e volgare, lurco e beone; e si contiene e parla orribilmente, infischendosi della morte imminente del figliolo, deridendo l'angoscia di lei, giungendo sino a dirle: «lascia ch'egli muoia, tanto non v'è più nulla da tentare, e vieni nell'altra camera, vieni a dormire, insieme con me....» quasi a suggerirle che c'è qualcosa di meglio da fare; preparare un nuovo rampollo da sostituire al morente. Atroce, lo so; ma non fuori della possibilità umana... o disumana. Atrocissimo sulla scena, forse insopportabile da una massa di spettatori, ognuno dei quali ha sopportato — se non ammirato — ben altro leggendo nei libri, ed anche in qualche libro famoso.... Insopportabile su la scena, per l'evidenza più cruda e immediata. Sia pure. Ma da un tal padre poteva essere nato un tal figlio, quello che noi vediamo ventitrè anni dopo, nel secondo quadro. Per lo meno, chi crede all'atavismo, alle



leggi dell'atavismo, potrebbe accettare anche sul teatro quel figliolo che disconosce sua madre, quel figliolo cinico alla sua volta e gaudente, che alla madre rimprovera di non aver amato il marito, di averlo tradito non fosse che col pensiero, e che l'abbandona vecchia, malata, disfatta, nella miseria, per andarsene a gozzovigliare all'osteria con delle donne perdute.

Ebbene, il « taglio » a cui il Gallarati si è rassegnato in quella scena del primo quadro ha fatto di quel marito, di quel padre, un uomo semplicemente volgare, un po' cinico, sì, e gaudente, e beone; ma non è più il bruto, il disumano, la canaglia che un'altra canaglia può aver generata, non è più il delinquente dal quale un altro delinquente è derivato. Nè il Gallarati ha sostituito qualcosa che valga, che abbia un significato, e che possa giustificare ventitrè anni dopo il contegno del figlio verso la madre, e il suo parlare. — Ed ecco: leggendo il *Così sia* nel libro — nel suo testo originario — giunti al secondo quadro noi ricordiamo l'atrocità del primo; e quei ventitrè anni li ricostruiamo, senza avvedercene; e comprendiamo, o possiamo comprendere che, data l'indole di quel fanciullo, e per colpa del sangue che gli scorre nelle vene, a nulla abbiano valso su di lui l'amore della madre, e le sue cure assidue, e la sua santità e la sua fede. Cosicchè il traviato che ritroviamo nel secondo atto non ci

offende; o, per dir meglio, offende la nostra morale ma non il nostro senso critico; e, dal punto di vista dell'arte, possiamo sopportare, anzi accettare quel traviamiento se esso vale a suscitare in noi la pietà per la donna sventurata, a farci sentir la sua angoscia, a farci dividere il suo sgomento, a farci piangere la sua morte. Si ha un effetto di commozione, insomma, che sopraffà ed annienta il disgusto e l'offesa. Portato il dramma sulla scena, invece, e tanto più — io credo — dopo i « tagli » di cui dissi, che sono attenuazioni paurose, quasi del grigio disteso a coprire o a rendere meno evidenti delle botte di colore troppo vive ma ch'erano necessarie a illuminare il quadro e a far risaltar le figure, l'azione ci appare illogica e senza base; e quel figliolo non lo comprendiamo, non possiamo comprenderlo e accettarlo, neppur come mostro. È niente. Ci appare un qualcuno messo là a far sfoggio di paralogismo vano; ed a questo si giunge: che la madre neppur più ci commuove, nè sa nè può più suscitare in noi la pietà.

E quella madre era Eleonora Duse! Non valse l'arte sua, non valsero neppure, a commuoverci in una parte che è tutta una preghiera, i tesori della sua voce. Ammirammo ancora una volta l'attrice grandissima, ma il dramma non ci convinse e non ci commosse. E adopero il plurale perchè l'ho osservato il pubblico, e ne ascoltai i commenti. Gli ap-

plausi furono molti, e calorosi: quattro o cinque evocazioni ad ogni quadro: e furono giusti applausi, applausi dovuti, all'attrice ed anche all'autore. Sì. Perchè si doveva dire ad uno scrittore del cui ingegno e della cui probità letteraria si ebbero già prove non dubbie che quest'opera sua è quella di un inesperto del teatro, che al teatro non si sente forse chiamato da una passione; opera le cui lacune la rendono illogica e inefficace; nella quale gli errori di tecnica e le deficienze del dialogo ne comprometteranno sempre le sorti sulla scena, anzi non la farebbero accettabile senza l'ausilio di un'attrice qual'è Eleonora Duse; ma opera nobile, severa, da non mettersi nel fascio delle cose nulle o volgari. Questo doveva dirsi e fu detto. E fu bene.

E si doveva dire ad Eleonora Duse ch'era giusto ch'ella si fosse appassionata per una tale opera, se leggendola e studiandola vi aveva veduta la possibilità — cioè la gioia e il tormento — di portar su la scena, ancora una volta, una creatura umana, una di più, e di legarle il suo nome.

Mi è dolce, nel nome di Lei, chiudere queste mie Cronache del '22. E speriamo e auguriamoci che col Suo nome, per molt'anni ancora, chi scrive di teatro possa allietare e nobilitare le cronache teatrali d'Italia.

26 decembre.

## INDICE DEI SOMMARI.

	Pag.
<i>Lo spirito della terra</i> , ovvero la tragedia degli imbecilli - Zacconi a Parigi - Le parentele nei Monferrato . . . . .	1
I comici in sciopero . . . . .	12
Rimembranze . . . . .	21
Achille Torelli - La fine dello sciopero . . . . .	32
<i>Parisina</i> . . . . .	40
<i>Enrico IV.</i> . . . . .	51
<i>Tenerezza</i> , di Enrico Bataille . . . . .	62
Una bega romana - Arnaldo Fraccaroli e il critico filosofo - Carlo Goldoni stroncato - La nuova <i>Manon</i> . . . . .	71
<i>Le pêcheur d'ombres</i> . . . . .	83
Il centenario di Paolo Ferrari - Maria Stuart . . . . .	91
Polemichetta romana - Ugo Piperno . . . . .	101
<i>Noi</i> , di Gino Rocca. . . . .	112
<i>Il sangue</i> . . . . .	125
Il Teatro Sperimentale . . . . .	137
Chiacchierata . . . . .	149
<i>Lorenzino</i> , di Giovacchino Forzano - Una compa- gnia di giovani . . . . .	156
Speranze, pronostici, dubbî, divagazioni; insomma: chiacchiere . . . . .	165

	Pag.
<i>L'amore dei tre re</i> all'aperto . . . . .	173
Cronaca estiva - Un'altra ciliegia - Trenta com- medie nuove scelte da una Commissione cospicua - Una Compagnia cospicua per rappresentarle - E un Comitato cospicuo . . . . .	179
Di tutto un po' e d'altre cose ancorà.... . . . .	187
Chiacchierata autunnale - Il signor Zerboni e la sua mania spendereccia - Un nuovo teatro estivo e forse una nuova Turlupineide - Gli urli, i fi- schi, e le signore che tirano i campanelli. . . . .	197
<i>Il Pensiero</i> , di Leonida Andreieff . . . . .	206
<i>Tre uomini e una donna</i> al Teatro Sperimentale di Bologna . . . . .	215
<i>L'Arzigogolo</i> , di Sem Benelli . . . . .	226
Una cerimonia e un pellegrinaggio - A proposito della morte di Alfredo Capus - <i>Peg del mio cuore</i> . . . . .	239
Due gioielli . . . . .	248
Asterischi per non dir nulla . . . . .	257
Due vittorie italiane - Tien-Hoa - La Duse . . . . .	266
<i>Così sia</i> . . . . .	276

---

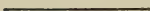
TITOLI DEI DRAMMI E DELLE COMMEDIE  
CHE SI LEGGONO IN QUESTE CRONACHE:

Cronaca

<i>Alain, sua madre e la sua amante</i> (Armond e Gerbidon) . . . . .	CI
<i>Altra Nanetta (L')</i> (F. M. Martini) . . .	CVIII
<i>Amore dei tre re (L')</i> (Sem Benelli) . . .	XCVIII
<i>Arlecchino re</i> (Rudolph Lothar) . . . .	C
<i>Arzigogolo (L')</i> (Sem Benelli) . . . . .	CIV
<i>Come le foglie</i> (Giuseppe Giacosa) . . . .	LXXXIII
<i>Così sia</i> (Tommaso Gallarati-Scotti) . . .	CIX
<i>Enrico IV</i> (Luigi Pirandello) . . . . .	LXXXVI
<i>Gioco dell'oca (II)</i> (Enrico Serretta) . . .	C
<i>Grande attrice (Una)</i> (Armont e Gerbidon) .	XCVI
<i>Lorenzino</i> (Giovacchino Forzano) . . . .	XCVI
<i>Manon</i> (Giuseppe Adami) . . . . .	LXXXVIII
<i>Maria Stuarda</i> (F. Schiller) . . . . .	XC
<i>Medaglie della vecchia signora (Le)</i> (James Barrie) . . . . .	CVI
<i>Noi</i> (Gino Rocca) . . . . .	XCII
<i>Nuda verità (La)</i> (W. H. Manners) . . . .	C
<i>Onorevole Nino (L')</i> (I. Cappa e S. Zambaldi) .	XCIV
<i>Parisina</i> (Gabriele d'Annunzio) . . . . .	LXXXV
<i>Peg del mio cuore</i> (W. H. Manners) . . . .	CV



<i>Pensiero (Il)</i> (Leonida Andreieff) . . . . .	CH
<i>Pescatore d'ombre (Il)</i> (Jean Sarment) . .	LXXXVIII
<i>Piccola felicità (La)</i> (Giuseppe Adami) . .	CVIII
<i>Protettrice (La)</i> (Carlo Veneziani) . . . .	CVII
<i>Sangue (Il)</i> (Guelfo Civinini) . . . . .	XCH
<i>Sconosciuto (Lo)</i> (Louis Verneuil) . . . .	C
<i>Signorina Pascal (La)</i> (Martial Piéchaud) .	CVII
<i>Solitudine</i> (Clemence Dane) . . . . .	CVII
<i>Sorridente Signora Beudet (La)</i> (Dénis Amiel e André Obéy) . . . . .	CVI
<i>Sperimentale del Teatro Italiano delle Novità.</i>	XCIX
<i>Spettri</i> (H. Ibsen) . . . . .	CVIII
<i>Spirito della terra (Lo)</i> (Frank Wedekind) .	LXXXI
<i>Teatro Sperimentale di Bologna.</i> . . . .	XCIV, CHI
<i>Tenerezza</i> (H. Bataille) . . . . .	LXXXVII
<i>Tien-Hoa</i> (G. Forzano) . . . . .	CVIII
<i>Tre uomini e una donna</i> (G. Montanucci e L. D'Alessio) . . . . .	CHII



NOMI DI AUTORI, DI LETTERATI E D'ATTORI,  
CHE SI LEGGONO IN QUESTE CRONACHE:

	Cronaca
Adami (Giuseppe) . . . . .	LXXXVIII, CVIII
Albini (Ettore) . . . . .	LXXXI
Amiel (Dénis) . . . . .	CVI
Andreieff (Leonida) . . . . .	CII
Barrie (James) . . . . .	CVI
Becci (Franco) . . . . .	XCVI
Benassi (Memo) . . . . .	XCVIII, CVIII
Benelli (Sem) . . . . .	XCVIII, CIV
Bernhardt (Sarah) . . . . .	CVII
Bertramo (Calisto) . . . . .	CVIII
Betrone (Annibale) . . . . .	XCVI, C, CH
Borelli (Alda) . . . . .	LXXXV
Calò (Romano) . . . . .	LXXXV
Capus (Alfredo) . . . . .	CV
Celli (Maria Letizia) . . . . .	XCVI, C, CH
Cimara (Luigi) . . . . .	LXXXVIII
Civinini (Guelfo) . . . . .	XCH
D'Alessio (Lisimaco) . . . . .	CHH
D'Ambra (Lucio) . . . . .	XCI
Dane (Clemence) . . . . .	CVII
D'Annunzio (Gabriele) . . . . .	LXXXV
Duse (Eleonora) . . . . .	CVIII, CIX
Falconi (Armando) . . . . .	XCv, C
Ferrari (Paolo) . . . . .	XC
Forzano (Giovacchino) . . . . .	XCVI, CVIII
Gallarati Scotti (Tommaso) . . . . .	CIX
Giacosa (Giuseppe) . . . . .	LXXXIII, CV
Gramatica (Emma) . . . . .	XCI, CV, CVI

Guasti (Amerigo) . . . . .	XC
Lothar (Rudolph) . . . . .	C
Manners (W. H.) . . . . .	C, CV
Marchiò (Gilda). . . . .	LXXXV
Martini (Fausto Maria) . . . . .	CVIII
Melato (Maria) . . . . .	LXXXI, LXXXVII, XC
Migliari Menichelli (Dora). . . . .	C
Montanucci (Gioachimo). . . . .	CIII
Mozzato (Umberto) . . . . .	XCVIII
Obéy (André) . . . . .	CVI
Paoli (Giulio) . . . . .	XCVI
Piéchaud (Martial) . . . . .	CVII
Pilotto (Camillo) . . . . .	CVI
Pini (Tina) . . . . .	XCVIII, CIV
Piperno (Ugo) . . . . .	XCI
Pirandello (Luigi). . . . .	LXXXVI
Rocca (Gino). . . . .	XCII
Ruggeri (Ruggero) . . . . .	LXXXV, LXXXVI
Ruggi (Lorenzo) . . . . .	XCIV
Sabbatini (Ernesto) . . . . .	LXXXVII, XC
Schiller (Federico). . . . .	LXXXIX
Serretta (Enrico) . . . . .	C
Silvani (Aldo) . . . . .	CIV
Sperani (Hesperia). . . . .	XCVI
Sterni (Giuseppe) . . . . .	XCVIII, CIV
Tilgher (Adriano). . . . .	LXXXVIII
Torelli (Achille) . . . . .	LXXXIV
Urbani (Haydée) . . . . .	LXXXV
Veneziani (Carlo) . . . . .	CVII
Verga (Giovanni) . . . . .	LXXXIII
Verneuil (Louis) . . . . .	C
Zacconi (Ermete) . . . . .	LXXXI, XCV
Zerboni (Luigi). . . . .	CI

## INDICE DEI RITRATTI.

	Pag.
Frank Wedekind . . . . .	9
Gino Calza Bini . . . . .	17
Flavio Andò . . . . .	25
Achille Torelli . . . . .	33
Gabriele d'Annunzio . . . . .	41
Ruggero Ruggeri in " Enrico IV „ . . . . .	59
Henry Bataille . . . . .	65
Maria Melato in " Manon „ . . . . .	81
Jean Sarment. . . . .	87
Paolo Ferrari . . . . .	91
Ugo Piperno . . . . .	101
Romano Calò . . . . .	113
Guelfo Civinini . . . . .	129
Lorenzo Ruggi . . . . .	139
Innocenzo Cappa. . . . .	151
Hesperia Sperani . . . . .	161
Memo Benassi . . . . .	177
Enrico Serretta . . . . .	193
Luigi Zerboni . . . . .	201
Leonida Andreieff . . . . .	209
Giuseppe Sterni . . . . .	233
Alfred Capus . . . . .	241
Denis Amiel . . . . .	249
André Obéy . . . . .	249
Sarah Bernhardt. . . . .	257
Tommaso Gallarati Scotti . . . . .	277

---









201421

LI.H

C 9472

Author .....

Title .. Cronache teatrali. 1922.

University of Toronto  
Library

DO NOT  
REMOVE  
THE  
CARD  
FROM  
THIS  
POCKET

Acme Library Card Pocket  
Under Pat. "Ref. Index File"  
Made by LIBRARY BUREAU

